

in sanat

Sanat Tasarım ve Mimarlık Araştırmaları Dergisi

Yıl 4 / Sayı 2 / Güz 2024



**SANAT TASARIM
VE MİMARLIK
FAKÜLTESİ**

ISSN: 2792-0496



**MALATYA
TURGUT ÖZAL
ÜNİVERSİTESİ**

İnsanat Sanat Tasarım ve Mimarlık Araştırmaları Dergisi

İnsanat Journal of Art Design and Architecture Research

Yıl | Year: Aralık 2024 Cilt | Volume: 4 Sayı | Issue: 2

Yayıncı / Sahibi | Publisher/ Owner

Malatya Turgut Özal Üniversitesi adına

Rektör Prof. Dr. Recep BENTLİ

Genel Yayın Yönetmeni | Editor in Chief

Prof. Dr. Ersan ÇİFTÇİ

Malatya Turgut Özal Üniversitesi

Editör | Editor

Doç. Döndü Tülay ÖZKUL

Malatya Turgut Özal Üniversitesi

Editör Yardımcıları | Editorial Assistants

Dr. Öğr. Üyesi Selcan KALIN

Malatya Turgut Özal Üniversitesi

Yazım Editörü | Spelling Editor

Arş. Gör. İrem POLAT

Malatya Turgut Özal Üniversitesi

Mizempaj Editörü | Layout Editor

Muhammed Batu AK

Malatya Turgut Özal Üniversitesi

Dil Editörü | Language Editor

Arş. Gör. İrem Polat

Son Okuma Editörü | Proofreading Editor

Dr. Öğr. Üyesi Selcan KALIN

Malatya Turgut Özal Üniversitesi

Dizgi | typesetting

Muhammed Batu AK

Malatya Turgut Özal Üniversitesi



Malatya Turgut Özal Üniversitesi

Yayın ve Danışma Kurulu | Publication and Advisory Board

Prof. Dr. Bekir Eskici

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi

Prof. Dr. Bülent Salderay

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi

Prof. Dr. Gonca Erim

Bursa Uludağ Üniversitesi

Prof. Dr. Kübra Aliyeva

Azerbaycan Milli İlimler Akademisi

Prof. Dr. Marcus Graf

Yeditepe Üniversitesi

Prof. Dr. Mustafa Alican

Malatya Turgut Özal Üniversitesi

Prof. Dr. Mustafa Bulat

Atatürk Üniversitesi

Prof. Dr. Mustafa Sever

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi

Prof. Dr. Mustafa Yağbasan

Malatya Turgut Özal Üniversitesi

Prof. Dr. Orhan Cebraioğlu

Selçuk Üniversitesi

Prof. Dr. Suat Karaaslan

Çukurova Üniversitesi

Prof. Dr. Yaşar Selçuk Şener

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi

Prof. Dr. Yüksel Gögebakan

İnönü Üniversitesi

Prof. Mehmedhuseyn Huseynov

Azerbaycan Devlet Güzel Sanatlar Akademisi

Prof. Muna Silav

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi

Prof. Rahmi Atalay

Anadolu Üniversitesi

Doç. Dr. Akchach Zholdosheva

Osh State University

Doç. Dr. Deniz Gökdoğan

Trakya Üniversitesi

Doç. Dr. Devabil Kara

Marmara Üniversitesi

Doç. Dr. Eda Öz Çelikbaş

Karabük Üniversitesi

Doç. Dr. Elena Budyka Vladislavovna

Moskova Devlet Üniversitesi

Doç. Dr. Ersin Çelikbaş

Karabük Üniversitesi

Doç. Dr. Ferhunde Küçükşen Öner

Bartın Üniversitesi

Doç. Dr. Gülnare Qanberova

Nahçıvan Devlet Üniversitesi

Doç. Dr. Haluk Öner

Bartın Üniversitesi

Doç. Dr. Hanife Neris Yüksel

Akdeniz Üniversitesi

Doç. Dr. Harika Esra Oskay Malicki

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi

Doç. Dr. İsmail Tetikçi

Bursa Uludağ Üniversitesi

Doç. Dr. Kübra Aliyeva

Azerbaycan Milli İlimler Akademisi

Doç. Dr. Marina Panfilova

A.I. Yevdokimov Moscow State

Doç. Dr. Mehtap Bingöl

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi

Doç. Dr. Naile Çevik

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi

Doç. Dr. Rahibe Aliyeva

Doç. Dr. Tansel Çeber

Hacettepe Üniversitesi

Doç. Dr. Tanzer Arıg

Hacettepe Üniversitesi

Doç. Dr. Qadir Aliyev

Nahçıvan Devlet Üniversitesi

Doç. Dr. Zafer Lehimler

Atatürk Üniversitesi

Doç. Elif Sanem Güleç

Malatya Turgut Özal Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Ebru Doğan

Malatya Turgut Özal Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Ender Can Dönmez

Malatya Turgut Özal Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi İnanç Alikılıç

Malatya Turgut Özal Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Rasim Aşın

Malatya Turgut Özal Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Songül Dumlupınar Alican

Malatya Turgut Özal Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Şansal Erdinç

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi

Dr. Ahmed Mohammadpour

Soureh Lavizan Üniversitesi

Dr. Hossein Ghaffaari

Moskova Devlet Üniversitesi

Ön Okuma | Pre-Reading

Arş. Gör. Fatma Berfin Yamak

Malatya Turgut Özal Üniversitesi

Kapak Tasarımı | Cover Design

Doç. Döndü Tülay Özkul

Malatya Turgut Özal Üniversitesi

İletişim | Communication

insanat@ozal.edu.tr

<https://dergipark.org.tr/pub/insanat>

Hakem Kurulu | Arbitration**Prof. Dr. Mustafa BULAT***Atatürk Üniversitesi***Prof. Dr. Şebnem Yıldırım***Orhan Gazi Üniversitesi***Prof. Dr. Fatma Zehra ÇAKICI***Atatürk Üniversitesi***Prof. Dr. Meysem SAMSUN***İnönü Üniversitesi***Prof. Dr. Muna SİLAV***Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi***Prof. Dr. Fahrettin GEÇEN***İnönü Üniversitesi***Doç. Dr. Öznur IŞIR***Balıkesir Üniversitesi***Doç. Dr. Hare KILIÇASLAN***Karadeniz Teknik Üniversitesi***Doç. Dr. Eda Öz ÇELİKBAŞ***Karabük Üniversitesi***Doç. Dr. Kurtuluş ÖZGEN***Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi***Pr. Doç. Dr. Emrah ARĞIN***Malatya Turgut Özal Üniversitesi***Doç. Dr. Mevlüde BATUR***Malatya Turgut Özal Üniversitesi***Doç. Dr. Şeyda EMEKÇİ***Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi***Doç. Fırat Çağrı KIRMIZIGÜL***Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi***Prof. Dr. İsmail TETİKÇİ***Bursa Uludağ Üniversitesi***Dr. Öğr. Üyesi Zeynep Gönülal ÇALIMLI***Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi***Dr. Öğr. Üyesi Selcan KALIN***Malatya Turgut Özal Üniversitesi***Dr. Öğr. Üyesi Olcay KORKMAZ***Malatya Turgut Özal Üniversitesi***Dr. Öğr. Üyesi Tuna TAŞDEMİR***Malatya Turgut Özal Üniversitesi***Dr. Öğr. Üyesi Reha SARIKAYA***Bartın Üniversitesi***Dr. Arş. Gör. İzzettin KUTLU***Mardin Artuklu Üniversitesi***Dr. Öğretim Görevlisi Barış KONOR***Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi***Dr. Öğr. Üyesi İtrr ESKİOĞLU***Gazi Üniversitesi***Dr. Öğr. Üyesi Güneş Mutlu AVINÇ***Muş Alparslan Üniversitesi***Doç. Seniha Ünay SELÇUK***Düzce Üniversitesi***Dr. İtrr ESKİOĞLU***Gazi Üniversitesi***Dr. Öğr. Üyesi Elif Belkız ÖZKSÜZ UNCÜ***Kahramanmaraş İstiklal Üniversitesi***Doç. Rabia Demir***Kahramanmaraş Sütçü imam üniversitesi***Doç. Dr. Evrim Çağlayan***Karabük Üniversitesi*

Hakem Listesi | List of Reviewers

Yıl/Year: 2024 Cilt/Volume: 4 Sayı/Issue: 2

İnsanat Dergisi Editörlüğü, dergimizin bu sayısının katkıda bulunan ve aşağıda isimleri yer alan hakemlere teşekkürü bir borç bilir.

We gratefully acknowledge the contribution of the following reviewers who reviewed papers for this issue of our Journal.

Prof. Dr. Naile ÇEVİK

Ankara Hacı Bayram Üniversitesi

Prof. Dr. Tansel TÜRKDOĞAN

Ankara Hacı Bayram Üniversitesi

Prof. Dr. Mustafa BULAT

Atatürk Üniversitesi

Prof. Dr. Meysem Samsun

İnönü Üniversitesi

Doç. Dr. Yarkın BİÇER

Kocaeli Üniversitesi

Doç. Fırat Çağrı KIRMIZIGÜL

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi

Doç. Dr. Eda Öz ÇELİKBAŞ

Karabük Üniversitesi

Doç. Dr. Ferhunde KÜÇÜKŞEN ÖNER

Bartın Üniversitesi

Doç. Dr. Deniz GÖKDUMAN

Trakya Üniversitesi

Doç. Dr. Fahrettin GEÇEN

İnönü Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Selcan Kalın

Malatya Turgut Özal Üniversitesi



Adres | Address

Alacakapı Mahallesi Kırkgöz Caddesi

No:70 P.K. 44210

Battalgazi / MALATYA

E-posta: insanat@ozal.edu.tr

<https://mimarlik.ozal.edu.tr/>

Alacakapi Neighborhood Kırkgöz Street

No: 70 P.K. 44210

Battalgazi / MALATYA

E-mail: insanat@ozal.edu.tr

<https://mimarlik.ozal.edu.tr/>

Her hakkı saklıdır.

Dergide yayınlanan içeriklerin hukuki ve etik sorumluluğu yazarlarına aittir.

Amaç ve Kapsam | Aim & Scope

Malatya Turgut Özal Üniversitesi Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi olarak hazırlanan İnsanat Sanat Tasarım ve Mimarlık Araştırmaları Dergisi; Sanat, Tasarım, Sanat Bilimleri, Sanat Eğitimi ile ilgili disiplinlerarası makaleleri okuyucular ile bir araya getirmektedir.

İnsanat Sanat Tasarım ve Mimarlık Araştırmaları Dergisi, sanat ve tasarım alanlarının yanı sıra toplum bilimleri disiplinindeki çalışmaları da yayınlamaya sanat ve tasarım alanlarında bulunan akademik birikime ulusal ve uluslararası düzeyde katkıda bulunmaktadır.

İnsanat Journal of Art Design and Architecture Research, prepared as Malatya Turgut Özal University, Faculty of Art, Design, and Architecture; It brings together interdisciplinary articles on Art, Design, Art Sciences, and Art Education with readers.

İnsanat Journal of Art, Design and Architecture Studies contributes to the academic knowledge in the fields of art and design at the national and international levels by publishing studies in the discipline of social sciences as well as the fields of art and design.

Yayın İlkeleri | Publication Policy

Yazım Kuralları | Author Guidelines

Makale dosyalarında yazarlara ait isim, kurum ya da diğer bilgiler bulunmamalıdır. Makale bilgileri, form dosyasından ayrı olmak üzere sisteme yüklenecektir.

Metnin içerisinde yazara ait bilgiler içeren, önceki çalışmalara dair verilen atıflar da yer almamalıdır.

Çalışmanın şekli, başlıkları, süreci ve seyri yazar tarafından belirlenebilir.

Metinlerin Times New Roman yazı tipinde, 12 punto büyüklüğünde olması gerekmektedir. Makale, iki yana yaslı hizalama ile hizalanmalı ve 1.15 satır aralığı kullanılmalıdır.

Boşluklar Onk ve 6nk olarak ayarlanmalıdır.

Öz ve Abstract 200 kelimedenden fazla olmamalıdır. Özde, makalede ele alınan konu kısaca tanımlanarak, kullanılan yöntemler ve ulaşılan sonuçlar belirtilmelidir. “Anahtar Kelimeler” ve “Keywords” olarak konuyu tanımlayan sözcükler (en fazla 5 kelime) verilmelidir.

Başlık sonrasında ve paragraflar arasında boşluk bırakılmamalıdır.

Başlık numaralandırması 1., 1.1., 1.1.1. şeklinde kullanılacaktır. 3. seviyeden sonraki başlıklar kullanılmamalıdır.

Giriş ve Sonuç bölümlerine başlık numaralandırması eklenmemelidir.

Sayfa boşlukları alt ve üstte 3'er cm ve sağ ile solda 2,5 cm olmalıdır.

Gönderilen yazılardaki referans sistemi APA 6 (American Psychological Association) Stilinde olmalıdır. APA stilinde formatlanmamış çalışmalar kabul edilmeyecektir.

Çalışmalar tamamen bilgisayar üzerinden düzenlenmeli ve düzenlenmeye uygun bir biçimde A4 kağıt boyutlarında teslim edilmelidir.

Her çalışma minimum 15 sayfadan; şekil, tablo, kaynakça ve notlar ile birlikte maksimum 25 sayfadan oluşmalıdır.

Çalışmalar Türkçe yazım kurallarına uygun bir biçimde yalın bir dil ile yazılmalı, yazım hatası ve anlatım bozukluğu içermemesine dikkat edilmelidir.

Başlıklar kısa ve öz olarak metin içeriğini ifade edebilmelidir.

Çalışmalarda kullanılacak semboller uluslararası kullanıma uygun biçimde seçilmeli ve ilk kullanıma mahsus olmak üzere tanımlanmalıdır.

Çizelgeler, fotoğraflar ve çizimler metnin içerisine yerleştirildiklerinde her birinin numarası ve başlığı çizelgelerin üstüne, çizim ve fotoğrafların ise altına yazılmalıdır.

Etik kurallar gözetilmeli, alıntılar referansla belirtilmelidir.

The name, institution, or other information of the authors should not be included in the article files. Article information will be uploaded to the system separately from the form file.

References to previous works, which contain information about the author, should not be included in the text.

The form, titles, process, and course of the study can be determined by the author.

The texts should be in Times New Roman font, 12 point size. The article should be aligned with justified and 1.15 line spacing should be used.

Spaces should be set to 0nk and 6nk.

Abstract and Abstract should not exceed 200 words. In the abstract, the subject discussed in the article should be briefly introduced, the methods used and the results obtained should be stated. 'Keywords' and 'Keywords' describing the subject (maximum 5 words) should be given.

No space should be left after the title and between paragraphs.

Title numbering 1., 1.1., 1.1.1. the form will be used. Titles after level 3 should not be used.

Title numbering should not be added to the Introduction and Conclusion sections.

Page margins should be 3 cm at the top and bottom, and 2.5 cm on the right and left.

The reference system in the submitted manuscripts should be in APA 6 (American Psychological Association) Style. Works that are not formatted in APA style will not be accepted.

The works must be completely arranged on the computer and submitted in A4 paper sizes by the arrangement.

Each work has a minimum of 15 pages; It should consist of a maximum of 25 pages with figures, tables, bibliography, and notes.

Studies should be written in plain language by Turkish spelling rules, and care should be taken not to contain typos and expression disorders.

Titles should be able to express the text content shortly and concisely.

Symbols to be used in studies should be chosen for international use and defined for first use only.

When charts, photographs, and drawings are placed in the text, the number and title of each should be written above the charts and below the drawings and photographs.

Ethical rules should be observed and citations should be cited with reference.

Yayın Politikası | Publication Policy

İnsanat Sanat Tasarım ve Mimarlık Araştırmaları Dergisine gönderilen makaleler daha önce hiçbir yerde yayınlanmamış olmalıdır. Sempozyum bildirileri, bildiri kitabında yayınlanmamış veya sadece özet olarak yayınlanmış ise, tam metin bildiri yayına kabul edilir.

İnsanat Sanat Tasarım ve Mimarlık Araştırmaları Dergisine gönderilen makalelerin şekil ve içerik yönünden dergi tarafından ön incelenmesi yapıldıktan sonra 'Kör Hakemlik ve Değerlendirme Süreci' başlatılarak, makaleler en az iki hakeme gönderilmektedir. Şekil şartlarına veya dergi konusuna uymayan yazılar ön inceleme sonrasında İnsanat Sanat Tasarım ve Mimarlık Dergisine hakemlere gönderilmeden yazarlara iade edilir.

Makalelerde dile getirilen düşüncelerden yazar sorumludur.

Yazarların eserlerini dergiye göndermeleri, İnsanat Sanat Tasarım ve Mimarlık Araştırmaları Dergisi yayın ilkelerini kabul ettikleri anlamına gelir.

Articles submitted to Insanat Art, Design and Architecture Research Journal should not have been published anywhere before. If the symposium proceedings have not been published in the proceedings book or have been published only as an abstract, full-text paper are accepted for publication.

After the preliminary examination of the articles sent to the Journal of Insanat Art Design and Architectural Studies in terms of form and content, the 'Blind Refereeing and Evaluation Process' is started and the articles are sent to at least two referees. Manuscripts that do not comply with the format requirements or the subject of the journal are returned to the authors without being sent to the referees by the Journal of Insanat Art Design and Architecture after the preliminary examination.

The author is responsible for the opinions expressed in the articles.

Submitting their works to the journal means that the authors have accepted the publication principles of the Journal of Insanat Art, Design, and Architecture Research.

Yayın Etiği | Publication Ethics

İnsanat Sanat Tasarım ve Mimarlık Araştırmaları Dergisi, akademik etik ve ilkelere bağlı bir dergi olarak ulusal ve uluslararası standartlara uygun olarak yayınlanmaktadır.

Bu standartlar YÖK'ün "Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiği Yönergesi"nde belirtmiş olduğu esaslara dayanmaktadır.

Çalışmaların değerlendirme sürecinde kabul edilen standartlara aykırılığı varsa ya da eserin yayınlanmasından sonra söz konusu aykırılık tespit edilirse, eser yayından kaldırılır.

Yüksek lisans/doktora çalışmalarından üretilmiş (belirtilmelidir), önceki sayılarda yayın başvurusunda bulunulmuş ancak kabul edilmemiş, kabul edilmiş ancak yayınlanmamış makaleler için geriye dönük etik kurul iznine ihtiyaç yoktur.

Dergimizde makale yayını için herhangi bir ücret talep edilmemektedir.

Insanat Journal of Art, Design, and Architecture Studies is published following national and international standards as a journal that adheres to academic ethics and principles.

These standards are based on the principles stated in the "Scientific Research and Publication Ethics Directive" of YÖK (<https://www.yok.gov.tr/Sayfalar/Kurumsal/mevzuat/bilimsel-arastirma-ve-...>).

If the works are in contradiction with the standards accepted in the evaluation process or if the said contradiction is detected after the publication of the work, the work is removed from the publication.

Retrospective ethics committee permission is not required for articles produced from master's/doctoral studies (it should be specified), for which publication applications have been made but not accepted, and which have been accepted but not published.

There is no charge for the publication of articles in our journal.

Editörün Etik Görev ve Sorumlulukları | Editor's Ethical Duties and Responsibilities

Editör, İnsanat Dergisinde yayınlanan her yayından sorumludur. Bu kapsamda editörün görev ve sorumlulukları aşağıdaki gibidir:

Okuyucu ve yazarların bilgi ihtiyaçlarını karşılar.

Derginin gelişmesi için çaba gösterir.

Yayınlanan makalelerin kalitesine ilişkin süreçleri yönetir.

İfade özgürlüğünü destekler.

Fikri mülkiyet haklarına saygılı bir biçimde etik standartları korur.

Gerektiğinde tekzip, geri çekme, açıklama ya da özür yazılarını yayımlar.

Mükerrer yayın, dilimleme, intihal, uydurma veri, çıkar çatışması ya da haksız yazarlık şüphesi bulunan durumlarda sorumludur.

The editor is responsible for every publication published in Insanat Journal. In this context, the duties and responsibilities of the editor are as follows:

It meets the information needs of readers and writers.

Strives to improve the journal.

It manages the processes related to the quality of the published articles.

It supports freedom of expression.

Maintains ethical standards while respecting intellectual property rights.

Publishes letters of disclaimer, retraction, explanation, or apology when necessary.

Responsible for duplicate publication, slicing, plagiarism, fabricated data, conflict of interest, or suspected unfair authorship.

Hakemlerin Etik Görev ve Sorumlulukları | Ethical Duties and Responsibilities of Referees

İnsanat Sanat Tasarım ve Mimarlık Araştırmaları Dergisi, hakemler ile yazarlar arasında iki taraflı kör hakemlik ilkesinin uygulandığı bir süreç ile yönetilir. Hakemler ve yazarlar arasında doğrudan bir iletişim kaynağı bulunmaz. Çalışmalar sistem üzerinden iletilir.

Her hakem, uzmanı olduğu alandaki çalışmalarını değerlendirmelidir.

Yapılacak değerlendirmeler tarafsız ve gizlilik ilkeleri gereğince olmalıdır.

Yapılacak değerlendirmeler nesnel olmalıdır ve yalnızca çalışmanın içeriği ile ilgili olmalıdır.

Milliyet, din, inanç, cinsiyet ayrımı, ticari kaygılar taşıyan çalışmalar değerlendirilmeyecek, editöre bilgi verilecektir.

Çıkar çatışması ya da birliği tespit edildiğinde makaleyi değerlendirme süreci askıya alınarak editörlere bilgi verilecektir.

Yapılacak değerlendirmeler akademik görgü kurallarına uygun olarak yapılacaktır.

Hakemler, değerlendirmeyi kabul ettikleri çalışmalarını zamanında ve etik ilkelere uygun olarak değerlendirmelidir.

Insanat Journal of Art Design and Architectural Studies is administered through a process in which the principle of double-blind refereeing is applied between the referees and the authors. There is no direct source of communication between reviewers and authors. Studies are transmitted through the system.

Each referee should evaluate the studies in his field of expertise.

Evaluations should be impartial and follow confidentiality principles.

Evaluations should be objective and should relate only to the content of the study.

Studies with nationality, religion, belief, gender discrimination, and commercial concerns will not be evaluated, and the editor will be informed.

When a conflict or association of interest is detected, the evaluation process of the article will be suspended and the editors will be informed.

Evaluations will be made by academic etiquette rules.

Reviewers should evaluate the studies they accept to evaluate promptly and by ethical principles.

Yazarların Etik Sorumlulukları | Ethical Responsibilities of Authors

Eserler dergiye gönderilmeden derginin benimsemiş olduğu etik standartların uygunluğu, yayın ilkeleri ve yazım kurallarının uygunluğu kontrol ve teyit edilmelidir.

Yazarlar, eserlerin yayın ilke ve standartlarına uygun olarak hazırlanmış olduğunu taahhüt eder.

Gönderilen makalelerin başka bir yerde yayınlanmamış ya da yayınlanmak üzere gönderilmemiş olması gerekmektedir.

Referanslar doğru kullanılmalıdır.

Çalışmaların bilimsel katkıları garanti edilmelidir.

Yazarlar, eserlerinin intihal içermediğini ve kendilerine ait birer çalışma olduğunu garanti eder.

Çalışmalarda yer alan araştırmaların uydurma, yanlış ya da manipülasyon içeren veriler içermediği taahhüt edilir.

Eser yazarlarının tümü etik ilkeler hususunda eşit sorumluluk altındadır.

Yazarlar, çalışma kapsamında gerekli görüldükleri takdirde çalışmalarında yer alan veri setlerine erişim sağlamalıdır.

Hakem raporlarında yer alan düzeltmeler doğru zamanda yapılıp teslim edilmelidir.

Nicel/nitel saha araştırması içerdiği halde etik kurul onayı olmayan makaleler, hangi aşamada olursa olsun süreç dışına atılacaktır.

Before the manuscripts are sent to the journal, the conformity of the ethical standards adopted by the journal, the compliance of the publication principles, and writing rules should be checked and confirmed.

The authors undertake that the works have been prepared by the publication principles and standards.

Submitted articles must not have been published elsewhere or sent for publication.

References should be used correctly.

Scientific contributions of studies should be guaranteed.

Authors guarantee that their works are free of plagiarism and are their work.

It is warranted that the researches included in the studies does not contain fabricated, false, or manipulated data.

All authors of the work are equally responsible for ethical principles.

Authors should provide access to the datasets in their work if deemed necessary within the scope of the study.

Corrections in referee reports must be made and delivered at the right time.

Articles that do not contain ethics committee approval, although they contain quantitative/qualitative field research, will be excluded from the process at any stage.

Hakemler ile İlişkiler | Relations with Referees

Editör, hakemleri çalışma konularına göre belirler.

Hakemlerin ihtiyaç duyacağı değerlendirme formlarını sağlar.

Yazarlar ve hakemler arasındaki çıkar çatışmalarını gözetmelidir.

Kör hakemlik değerlendirme süreci gereğince hakem bilgileri gizli tutulmalıdır.

Hakemlerin tarafsız, bilimsel ve nesnel bir dil kullanarak teşvik edilmesini sağlar ve hakem performansını artırıcı politikalar uygular.

Bilimsel olmayan değerlendirmeler engellenecektir.

Hakem havuzunun güncellenmesinden ve geniş bir yelpazeden oluşmasından sorumludur.

The editor determines the referees according to their study subjects.

Provides evaluation forms that referees will need.

It should consider the conflicts of interest between the authors and the referees.

Under the blind referee evaluation process, referee information should be kept confidential.

It ensures that referees are encouraged by using impartial, scientific, and objective language and implements policies that increase referee performance.

Non-scientific evaluations will be blocked.

He is responsible for updating the referee pool and creating a wide range.

Yayın ve Danışma Kurulu Üyeleri ile İlişkiler | Relations with Members of the Publication and Advisory Board

Editör, Yayın ve Danışma Kurulu üyelerine, onlardan beklentilerini ileterek kendilerine yol göstermelidir.

Yayın ve Danışma Kurulu, derginin gelişimine katkıda bulunacak, nitelikli üyelere oluşmalıdır.

Yayın ve Danışma Kurulu üyelerinden gelen geri dönüşlerin değerlendirilmesi için uygun politikalar belirlenmelidir.

Yayın ve Danışma Kurulu üyelerinin fikirleri alınmalı, toplantılar düzenlenmelidir.

Kurullar ile düzenli ilişkide bulunulmalıdır.

The editor should guide the members of the Editorial and Advisory Board by conveying their expectations from them.

The Editorial and Advisory Board should consist of qualified members who will contribute to the development of the journal.

Appropriate policies should be determined to evaluate the feedback from the members of the Editorial and Advisory Board.

The opinions of the members of the Publication and Advisory Board should be sought and meetings should be organized.

There should be regular contact with the boards.

Yazarlar ile İlişkiler | Relations with Authors

Editörün yazarlara karşı sorumlulukları aşağıdaki gibidir:

Yayınlanmak üzere gönderilen makaleye ilişkin olumlu ya da olumsuz kararlar alınırken makalenin önemi, özgünlük durumu ve geçerliliği ile derginin konusu ile ilişkisi gözetilir.

Olumlu olarak değerlendirilen makaleler hakemlere iletilir.

Editör, istisnai bir durum oluşmadıkça hakemler tarafından olumlu yönde verilen öneriyi değiştirmez.

Editör, kör hakemlik sürecini yayınlar ve süreç içerisinde herhangi bir aksama yaşanmışsa bunun sebepleri açıklanır.

Yazarların sorularına açıklayıcı ve bilgilendirici geri dönüşler sağlar.

The responsibilities of the editor to the authors are as follows:

While making positive or negative decisions regarding the article sent for publication, the importance of the article, its originality and validity, and its relationship with the journal's subject are taken into consideration.

Articles that are evaluated positively are forwarded to the referees.

The editor does not change the positive suggestion given by the referees unless an exceptional situation occurs.

The editor publishes the blind review process and if there is any disruption in the process, the reasons are explained.

-Provides explanatory and informative feedback to the questions of the authors.

Okuyucular ile İlişkiler | Relationships with Readers

Editör, dergide yayınlanan çalışmalara yönelik tüm araştırmaların finansal kaynaklarının yayın sürecinde bir etkisi olup olmadığı konusunda okuyucusunu şeffaf bir biçimde bilgilendirir. Editör, tüm rapor ve incelemelerin nitelikli ve donanımlı hakemler tarafından incelenmesini sağlar.

The editor informs the reader transparently whether the financial resources of all research on the studies published in the journal have an impact on the publication process. The editor ensures that all reports and reviews are reviewed by qualified and equipped referees.

Etik İlkelerle Uymayan Durumun Editöre Bildirilmesi | Notifying the Editor of the Situation Not Complying with the Ethical Principles

Yapılan tüm araştırmalar için yukarıda bahsedilen ilkelere uymayan bir içerik ile karşılaşılması durumunda bu içeriğin insanat@ozal.edu.tr adresine bildirilmesi gerekmektedir.

For all research, if the content that does not comply with the above-mentioned principles is encountered, this content should be reported to insanat@ozal.edu.tr.

İçindekiler/ Contents

- Sevan NART - Asude Nil Nihan TURNAGÖL** 436
SCHUBERT'İN D788 LİED DER MIGNON ADLI ESERİNİN ŞAN TEKNİĞİ,
PIYANO YAZISI VE MÜZİKAL ANALİZİ ÜZERİNE BİR İNCELEME
*AN EXAMINATION ON THE SINGING TECHNIQUE, PIANO SCORE
AND MUSICAL ANALYSIS OF SCHUBERT'S D788 LİED DER MIGNON*
- Sema Nur YÜCEL - İsmail EYÜPOĞLU - Bahar KARAMAN GÜVENÇ** 4577
KİNETİK SANATTA FRAKTAL ETKİ
FRACTAL EFFECT IN KINETIC ART
- Zeynep FIRAT EZENCİ** 480
ÜRETİM ALANLARINI TARİH İÇERİSİNDE DEĞERLENDİRMEK:
GALATA VE TARİHİ YARIMADA'NIN TİCARİ FAALİYETLERİ
*EVALUATION OF PRODUCTION AREAS IN HISTORY: COMMERCIAL ACTIVITIES OF
GALATA AND THE HISTORIC PENINSULA*
- Ayşe Gülçin URAL** 504
KADIKÖY'DEKİ DAR CEPHELİ BİNALARIN İÇ MEKANLARINA
MULTİFONKSİYONEL MİMARİ YERLEŞİM ÖNERİSİ: İTHAKİ YAYINLARI
*MULTIFUNCTIONAL ARCHITECTURAL LAYOUT PROPOSAL FOR THE INTERIORS OF
NARROW SIDED BUILDINGS IN KADIKÖY: İTHAKİ PUBLISHING*
- Gökben PALA AZSÖZ** 530
Yesterday To Today: Bomonti Beer Factory
Dünden Bugüne: Bomonti Bira Fabrikası
- Zeynep MASMAS - Hakan İMERT** 5477
OFİS YAPILARINDA BİYOMİMETİK TABANLI
UYARLANABİLİR CEPHELERİN İNCELENMESİ
*BIOMIMETIC BASED OFFICE BUILDINGS
INVESTIGATION OF ADAPTABLE FACADES*

Sonia LOTFI

THE INFLUENCE OF EUROPEAN PORTRAIT PAINTING ON THE
PORTRAIT PAINTING IN THE SCHOOL OF ESFAHAN DURING THE
SAFAVID ERA: CASE OF REZA ABBASI

*AVRUPA PORTRE RESMİNİN SAFEVİ DÖNEMİNDE İSFAHAN OKULUNDAKİ PORTRE
RESMİNE ETKİSİ: RIZA ABBASİ ÖRNEĞİ*

572

Berkay GÖÇER

DSLR KAMERALARIN TÜRK BELGESEL SİNEMASI ANLATI YAPISINA
ETKİSİ

*THE IMPACT OF DSLR CAMERAS ON THE NARRATIVE STRUCTURE OF TURKISH
DOCUMENTARY CİNEMA*

582

Fatih SERİM

ARTTIRILMIŞ GERÇEKLİĞİN MİMARLAR VE UYGULAMACILARA
OLAN POZİTİF YÖNLÜZAMAN VE MALİYET KATKISI

*THE POSITIVE TIME AND COST BENEFITS OF AUGMENTED REALITY FOR
ARCHITECTS AND PRACTITIONERS*

600

Ceren DOĞAN

BİR KÜLTÜREL SENKRETİZİM ÖRNEĞİ: CÜMBÜŞ ÇALGISI VE DAVID
GİLMOUR

*AN EXAMPLE OF CULTURAL SYNCRETISM: CÜMBÜŞ INSTRUMENT AND DAVID
GILMOUR*

622

Mehmet Erkan TURAN

PORSTMODERN SANAT STRETEJİSİ OLARAK TEMELLÜK VE BİLL
VİOLA ÖRNEĞİ

*APPROPRIATION AS PORSTMODERN ART STRATEGY AND THE EXAMPLE OF BILL
VIOLA*

637

Ayhan KARAMEŞE

CY TWOMBLY’NİN RESİMLERİNDE ALEGORİK ANLATILAR
ALLEGORICAL NARRATIVES IN CY TWOMBLY’S PAINTINGS

666

Semih KAŞIKÇI

THE MAN WHO SHOT LIBERTY VALANCE: MCKEE, DMYTRYK VE SOKOLOV’UN TEORİLERİYLE BİR ANALİZ
THE MAN WHO SHOT LIBERTY VALANCE: AN ANALYSIS THROUGH MCKEE, DMYTRYK, AND SOKOLOV’S THEORIES

683

SCHUBERT'İN D788 LİED DER MIGNON ADLI ESERİNİN ŞAN TEKNİĞİ, PIYANO YAZISI VE MÜZİKAL ANALİZİ ÜZERİNE BİR İNCELEME

AN EXAMINATION ON THE SINGING TECHNIQUE, PIANO SCORE AND MUSICAL ANALYSIS OF SCHUBERT'S D788 LIED DER MIGNON

Sevan Nart¹- 0000-0002-2129-8227, Asude Nil Nihan Turnagöl²- 0000-0001-6419-6004

ÖZET

Ses eğitiminde, hem sesin kullanımına ilişkin teknik becerilerin hem de dilin kullanımı, müzikal ifade ve yorum gibi söyleyişe ilişkin becerilerin geliştirilmesinde Alman bestecilerin şarkıları (Lied'leri) etkili ve vazgeçilmez öğretim materyallerindedir. Franz Peter Schubert, 19. yüzyıl Alman bestecileri içerisinde çok sayıda Lied besteleyen bestecilerden biridir. Schubert Lied'ler başlangıç/temel ses eğitiminde kullanıldığı gibi, Opera - Şan Tekniği'ne hazırlayıcı etkili öğretim materyallerindedir.

Bu çalışmada, evreni oluşturan, Schubert'in, Ausgewählte Lieder albümünden örneklem olarak seçilen bir eserin, metin, şan tekniği ve piyano yazısı incelenerek müzikal analizinin yapılması amaçlanmıştır. Eserin seçilmesinde alan uzmanlarının görüşlerine de başvurulmuş ve başlangıç ses eğitiminde en fazla tercih edilen Schubert Lied'ler içerisinde kadın sesleri için yazılmış olan D.788 Lied Der Mignon (Edition Peters) incelenmek üzere seçilmiştir. Betimsel bir vaka çalışması olan bu araştırmada besteci ve Alman Lied'lerine ilişkin bilgileri içeren veriler alanyazın taraması yoluyla elde edilmiştir. Belirlenen ölçütlere göre yapılan içerik analizi sonucu elde edilen bulgular ve yorumlar ise eserin piyano eşlikli nota yazısına ait görseller eşliğinde sunulmuştur.

Bu çalışma, konservatuvarlar, dengi eğitim kurumları ve müzik eğitimi fakültelerinin ilgili programlarında yer alan temel ve ileri ses eğitimi derslerinde başvurulabilecek; bu alanda

¹ Bartın Üniversitesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Müzik Eğitimi Ana Bilim Dalı, sevanart@bartin.edu.tr

² Hacettepe Üniversitesi, Devlet Konservatuarı, annturnagol@hotmail.com

eğitim verenlerin ve eğitim alanların yararlanılabileceği bir kaynak niteliği taşıtmaktadır. Bununla birlikte çalışmanın alanda yapılacak benzer araştırmalara da kaynak niteliğinde bir rnek olacağı dşnlmektedir.

Anahtar Kelimeler: *Ses Eğitimi, şan Eğitimi, Alman Lied, Schubert, Lied Der Mignon*

ABSTRACT

In voice education, German composers' Lieder (Songs) are effective and indispensable teaching/learning materials in the development of both technical skills related to the use of voice and skills such as use of language, musical expression and interpretation. Franz Peter Schubert is one of the 19th century German composers who composed many Lieder. Schubert Lieder are used in beginning voice training as well as being effective teaching materials in preparation for Opera - Singing Technique.

In this study, it is aimed to make a musical analysis of a work selected as a sample from Schubert's Ausgewahlte Lieder album, which constitutes the universe, by examining its text, singing technique and piano writing. The opinions of field experts were also consulted in selecting the work, and among the most preferred Schubert Lieder written for female voices, D.788 Lied Der Mignon (Edition Peters), was selected for examination. In this descriptive case study, qualitative data was obtained through literature review. Findings and interpretations obtained as a result of content analysis according to the determined criteria are presented with figures of the piano-accompanied score of the Lied.

This study is thought to be a resource that can be used in beginning and advanced level voice education courses in the relevant programs of conservatories, equivalent educational institutions and music education faculties and, beneficial for those who teach and study in this field. In addition, it is thought that this study will set an example for similar research to be conducted in the field.

Keywords: *Voice Education, Vocal Training, German Lieder, Schubert, Lied Der Mignon.*

1. INTRODUCTION

The aim of the Conservatory's Performing Arts, Opera-Singing Department programs is to train qualified opera artists. In line with this goal, it is aimed to provide the individual both with the behaviors of using their voice and respiratory organs correctly and effectively, which are required for operatic singing, and acting techniques for developing voice and movement coordination on stage, under the supervision of professional voice trainers. Accordingly, the main goal of conservatories is to train individuals who are equipped with both musical knowledge, skills and attitudes, and who have artistic culture and aesthetic values within the framework of certain repertoires, with an education based on practices. While the curriculum is organized in the Conservatory's Opera-Singing Department programs, in addition to the courses on Music Theory, Stage, Music Culture and General Culture, which are required by the profession, emphasis is placed on "Voice Training" courses.

Ikesus (1965, p.1) states that voice training is an abstract form of training that can vary from person to person and from teacher to teacher, and therefore, beautiful singing skills and voice training techniques cannot be learned by reading books, and emphasizes that singing styles and techniques that are closely tied to the languages of nations can only be learned by doing, experiencing and singing. Çevik, on the other hand, divides voice training into “Basic Voice Training” and “Advanced Voice Training” and defines it as follows:

“Basic voice training; includes applications aimed at achieving program objectives, primarily in the mother tongue and based on national culture, educational studies on educational repertoire, vocal music genres and characteristics, the importance of vocal health and its protection. ... As for Advanced Voice Training; It can be programmed for individuals who have completed the mutation period (the period of voice change and maturation), have a suitable anatomical - physiological structure that allows the voice to be used with advanced techniques and for artistic purposes, and have a durable voice material that is suitable for development with the characteristics of volume, width and timbre. Although the planning process of the education is handled as in basic voice education, it differs in terms of principles and objectives, course contents, materials used, teaching methods and targeted behaviors” (Çevik, 2006, pp. 649, 650).

In addition to these, Çevik (2006) states that voice education includes applications aimed at achieving the relevant program goals and recognizing the relevant literature and creating a repertoire, protecting voice health, learning the types of vocal music, the period it belongs to and the style characteristics of the composers; and communication with the musical environment through concerts, and continues as follows:

“...Advanced vocal training is the process of performing the behaviors in question at levels that include advanced and superior techniques and in line with artistic purposes. It is an internationally accepted type of individual voice training with an academic approach, even if there are differences in the phonetic characteristics of the language used, voice techniques and style (school [Şan Ekolü]). Naturalness can sometimes be ignored in this style of singing. Because the voice is used in a wide vocal range and frequently tries to overcome the problems created by muscular tensions. In addition, solving the problems arising from the vowel and consonant phonemes of the language used; strengthening and enriching the auxiliary tones (harmonics) by intensifying the resonance; and efforts to develop the loudness and timbre of the voice are behaviors that go beyond naturalness. The ability to vocalize the works that constitute the operatic literature necessitates the acquisition of advanced voice techniques” (Çevik, 2006, pp. 650, 651).

As can be seen, voice training is not a process in which only a set of technical studies are carried out for the training of the voice. In this process, educators enable students to get to know the works that constitute the vocal literature (classical songs) through the teaching materials they use. In this way, students also learn about the period in which the works they perform belong, and the vocal techniques and differences of genres (singing schools [Şan Ekolleri]) depending on the phonetic features of the language used.

Although the teaching materials used in vocal training lessons vary depending on the educator, institution or the singing school, the most frequently used materials by educators are Lieds and Ancient Arias [aria antiche]. In her book Ikesus (1965), states that in addition to vocal methods, some pieces should be given in vocal training and that in addition to old Italian arias, German as a language with many consonants, and therefore German Lieds, are very useful for vocal training (p.45). As Ikesus also touches upon, in works written in the form of a "song" such as

Lied, Art Song, Chanson, the beautiful, fluent and correct speaking of the poem; the pronunciation and emphasis of the words, where the words begin and end, and the distinction between monosyllabic and polysyllabic words are of great importance in terms of expression and interpretation. In his book "Das Lied im Unterricht", Lohmann (1942) emphasized the importance of using Lieds in vocal training from the beginning to the advanced level, and divided Lieds into groups and gave examples of various Lieds for beginners and advanced students. ...He suggested using Lieds in teaching *piano singing* (soft and light), taking a freer position when doing dark colors, sending the voice out more intensely, or dramatic accents. He emphasized that Lieds should definitely be used as a live example in the individual voice education in order to develop the student's musical sense and singing technique” (Cited in Çetiner, 2007, p. 30). Apel also states that German Lieder is a beneficial stepping-stone in the art of performance for all classical singers that it provides several ways to improve the quality of musicianship through language, interpretation, singer and accompanist unification, and technical challenges (Apel, 2011, p. 29).

The Turkish equivalent of the German term “Lied” means “song”. Defining Lied as “poetry lines turning into songs accompanied by the piano”, İlyasoğlu (2001) makes the following explanations about Lied:

“... Polyphonic secular songs are called “chanson” in France, “frottola” in Italy and “lied” in Germany. “Lied” is an art song inspired by German ballads. “Ballad” is the reading of folk poems with a certain melody. In the Romantic era, on the one hand, the composer believed that he could express himself better with instrumental music, on the other hand, he made “Lied” the most popular vocal form of the period with the closeness and sincerity qualities of the human voice, thus bringing the touching environment of the combination of poetry and song to the agenda. Lied is also the source of inspiration for lyrical themes in instrumental music. It is known that many forms written for the piano take their roots from Lied’s poetics. For example: prelude, intermezzo, nocturne and song without words. Brahms, Schubert, Schumann, R. Strauss and Hugo Wolf are the Lied masters of the Romantic era” (p.85).

Robert (2020) states that the French term chanson (song) and the German term Lied (song), represent musical genres having vernacular poetry set to music, usually for a single voice and

piano, and have specific musical, textual or stylistic attributes (p.9). The German Lied gains its identity from the fusing of text, melody and accompaniment. The full meaning of a song can be obtained only by seeking out the entire meaning of each of these items and then relating them to each other. Another element of importance to the German Lied, as in all music, is the structure or form in which it is written (Haberman, 1963).

From these explanations, we understand that the term “Lied” of German origin is used for “piano-accompanied songs written in song form and taking their lyrics from folk poems and that they are effective and indispensable teaching materials in vocal training. It is also seen that the use of the German language and the Lieds of German composers are prominent in Lied training. Among the German composers, Franz Peter Schubert, one of the 19th century German composers, and called as “the father of the Lied”, is the progenitor of the nineteenth century German art song. With over 600 Lieds, Schubert has an unquestionable importance and place in the art of Lied. He believed that the way to create perfect Lieds was to choose the most accurate poems and composed music based on the poems of the best poets of the time such as Goethe, Klopstock, Schiller, Heine, and Rellstab (Akkılıç, 2010, p. 434). According to Haberman (1963), Schubert was the first composer that managed to make an inspiring blending between words and music with consistent success. He adds that Schubert was more gifted with beautiful, outstanding melodies than the rest of the Romantic composers by saying: “He was not always careful in his choice of poems for he set practically everything he found to music” (p. 12). As Gray (1971) underlines also, Schubert was a romantic composer more alined with Romanticism than Classicism (p.62).

In her research on the use of the 19th Century German Lied repertoire in voice education, Çetiner (2007) obtained the results from the opinions of the educators and students of the Austrian Vorarlberger Landes Conservatory (VLK), Gazi University Gazi Faculty of Education Department of Fine Arts Education (GU), Başkent University State Conservatory (BU) and Hacettepe University State Conservatory (HU), and revealed that both educators and students prefer and use Schubert Lieds in the first place in individual voice education (80% in VLK, 86.6% in GU, BU and HU) (Çetiner 2007, pp. 37, 45). The words Schönberg (1997) wrote about Schubert also reveals the composer's privilege: "Schubert is neither the first nor the last

master of the art of song, nor the first of the great Romantics. However, (he) is in another, even more special place. He is the first lyric poet of music" (quoted in Apel, 2011, p. 33).

1.1. Related Resources

In several articles and studies (thesis and dissertations) conducted on the subject; the link between the text, namely the poetry and the music composed are examined in the context of reflecting the symbolic meanings of the words into music and interpreting the words with music (Schaeffer & Spivacke, 1938; Norton, 1970; Günaltay, 1998; Akyüzlüler, 1999; Metiner, 1999; Bozkurt, 2004; Blake, 2007; Büyükburçlu, 2007; Akkılıç, 2010; Önal, 2010; Doktorchik, 2011; Ağdaş, 2014; Sherrill, 2018; Akanay, 2020; Robert, 2020; Crosby, 2020; Er, 2022).

Blake (2007) put forward the idea that text should always come first when preparing a song for performance. The dissertation aims to create a method of preparing the text (of a Lied) that encourages detailed observation and creative thought, and which enables a musician with limited understanding of the German language to comfortably acquaint themselves with the repertoire. He suggests a three stepped method; (1) listening and observing the text, (2) analysing the transcription of the poet with an IPA (International Phonetic Alphabet) guide and (3) performing. He emphasizes that it is vital to complete steps one and two for singers to avoid mistakes and achieve a successful Lied performance.

Acerb, Jr. (2008) present a transcription of Franz Schubert's "Die schöne Müllerin" (The Beautiful Maid of the Mill) for double bass and piano, which is originally written for high voice and piano. He aimed to contribute to the instrumental works by editing all 20 songs of the entire cycle of Schubert. He suggested issues such as phrasing by adding finger numbers, contrasting dynamics and articulation that Schubert intended in the context of interpreting Schubert's songs with double bass. Similarly, McKee (2018), presented a doctoral essay to explore performance techniques exemplified within some of Franz Schubert's art songs, or lieder, for voice and piano, and to develop a series of pedagogical characteristics for lyrical bassoon playing. The essay focuses on describing vocal and wind instrument sound characteristics in each transcribed song, including range, breathing, articulation, vibrato, and phrasing. The study provides a detailed transcription process for the bassoon players with a

pedagogical approach. There are more studies found related to the subject of transcription of Schubert songs to other instruments like piano, guitar and string or wind instruments.

When the research on Lied Der Mignon was examined, it was seen that one of the first studies was Norton's doctoral dissertation written in 1970. Johann Goethe's poetry of Mignon have been composed by many Lied composers and Norton (1970) examined how this poetry (the text translated from a novel) was interpreted by different best known German Lied composers. He examined the Lieds composed with the Mignon theme of Karl Friedrich Zelter, Ludwig van Beethoven, Franz Schubert, Robert Schumann, Peter Tchaikovsky and Hugo Wolf through textual and musical analysis. The discussion of the musical aspects of the settings centers on harmonic analysis, the changing role of the piano in vocal music, changes in melodic motion, and alterations of form. Although the study seems to be the first, comprehensive study about the Lied, it does not provide any information about the vocalization technics and elements of the song. In a similar study Carlsen (1992) analysed Mignon Lieder of Schumann through the text and some musical elements. The musical analyze is made through composition and piano accompany and this research again, does not provide any information about the vocalization technics and elements of the song. But Johann Goethe's life and his Mignon character was discussed in all the German Lieder studies. The researchers state that Goethe believed that music and poetry were interrelated and, that music expressed the meaning of the poetry better by songs especially when set with clarity and simplicity (Carlsen, 1992).

In a research, Apel (2006) analyzed 1, 216 songs of German Lied composers (Schubert, Schumann, Brahms and Wolf) through their text (poems) and, determined that 166 songs were written specially for woman. According to the findings only 34 of 434 Schubert solo voice works were female-specific. The author suggests a simple plan of 4P's to follow in order to achieve success on stage: 1) Preperation of the Lied (all the information about the Lied and the story behind), 2) Practice (a scheduled Daily practice with constant attention), 3) Persistence (in all the aspects of the performance routine) and, 4) Pause (taking a step back before the stage and being contious of the music, remembering all the preperation and practice). She also suggested Lieder for woman voices from the composers she examined.

There are several books and resources in the literature concerning Schubert's life, musical aspects (harmonic structure, form etc.) and poets he composed for understanding of his lieder such as; “Schubert: the Music and the Man” by Brian Newbould, “Distant Cycles: Schubert and the Conceiving of Song” by Richard Kramer, “Schubert's Songs: A Biographical Study” by Dietrich Fischer-Dieskau, “Analysing Schubert” by Suzannah Clark, “Schubert's Lieder and the Philosophy of Early German Romanticism” by Lisa Feurzeig, “Harmony in Schubert” by David Damschroder, "Schubert's Poets and the Making of Lieder" by Susan Youens, “Singing Schubert” by David Montgomery. But very few resources found in the literature, -especially in English- to guide or contribute vocal interpreting of his lieder; in other words the musical and technical aspects of the singing performance. A 1975 dated book “The Schubert song cycles: with thoughts on performance” by Gerald Moore is available in Langson Library. More over Blake (2007) mentions about other Lied composers regarding song interpretation such as; “More than Singing: The Interpretation of Songs” by Lotte Lehman and “Singing Schumann: An Interpretive Guide for Performers” by Richard Miller which is considered as an excellent book, written in 1999 not only on Schumann but on song performance in general. The book consists of, vocal technique and the repertoire is required besides of quite advanced and a strong understanding of music theory. One great aspect of the book is the attention paid to the preservation of vocal technique. The suggestions on interpretations and ornaments are all considered within the context of the Bel Canto technique.

Although there are workshops and application studies/interpretation classes on singing Schubert Lied and shared videos in virtual platforms like Youtube, it is obvious that there aren't any sufficient written practical resource addressing the vocal interpretation of Schubert Lieder. This research was conducted to meet this need in the field and to provide a useful resource. For this purpose, it is aimed to make a musical analysis of a work selected as a sample from Schubert's *Ausgewählte Lieder* album, which constitutes the universe, by examining its text, singing technique and piano writing. This study was conducted in a pedagogical manner and it is thought to be a valuable resource for students and performers looking to enhance their interpretative skills on singing Schubert's Lieder.

2. METHODOLOGY

2.1. Research Model

The method of this research is based on the scanning model, which reveals existing knowledge and experiences on the subject. Karasar (2006) explains scanning models as “...research approaches that aim to describe a situation that existed in the past or still exists as it is. The event, individual or object that is the subject of the research is tried to be defined as it is within its own conditions. No effort is made to change or affect them in any way. ...What is important is to be able to ‘observe and determine’ it appropriately” (p.77).

This is a descriptive case study focusing on a specific Lied to analyze its unique musical characteristics and performance practices. In order to collect the necessary data for the research, a literature review from domestic and foreign sources was conducted, and a working model based on content analysis was created for the evaluation and reporting of the collected data. In this study, which was conducted with a qualitative research design, an in-depth study was conducted with the sample Lied selected from the universe. Authors also presented detailed interpretation methods and suggestions for performing the selected Lied based on the applications, experiences they have gained throughout their professional career.

2.2. The Study Sample

The universe of the research consists of the Lieds in the Ausgewählte Lieder album written for three voice registers (high, medium, low) belonging to Franz Schubert's edition C. F. Peters. Since the Lied Der Mignon, which is the subject of this study, is one of the most commonly used Lieds in the training of female voices in individual voice education, it was selected as a sample from this album.

2.3. Data Collection and Analysis

In this research, information on voice training and the concept of Lied, as well as the life and art of Lied of Franz Peter Schubert was obtained by scanning domestic and foreign sources. In addition, the experience gained by field experts and the researcher on the subject was also included in the study. In this study, the original text and Turkish translation of the composed

poem were included, but without conducting a textual analysis of the poem, the Lied was examined only in terms of musical structure, vocal technique and vocalization features. Since it is thought to have an impact on the interpretation of the Lied, the subject of the poem, and therefore the Lied, is briefly explained before the technical and musical features are mentioned.

Accordingly, in the content analysis, the technical and musical features of the Lied were examined and evaluated according to the following criteria:

- The tone, tempo, number of measures, rhythmic structure of the Lied,
- The voice register used, the appropriate voice group,
- Melodic structure, phrasing features,
- Issues to be considered in terms of voice, phrasing and breathing technique during interpretation, and passage transitions.
- Use of language, characteristic pronunciation features of German, and word stresses.

3. FINDINGS

LIED DER MIGNON (Song of Mignon)

D. 877, No.4, January 1826

*Nur wer die Sehnsucht kennt
Weiß, was ich leide!
Allein und abgetrennt
Von aller Freude,
Seh ich am Firmament
Nach jener Seite.
Ach! der mich liebt und kennt,
Ist in der Weite.
Es schwindelt mir, es brennt
Mein Eingeweide.
Nur wer die Sehnsucht kennt
Weiß, was ich leide!*

Only one who knows longing
Knows what I suffer!
Alone and cut off
From all joy,
I look into the firmament
In that direction.
Ach! he who loves and knows me
Is far away.
I am reeling,
My entrails are burning.
Only one who knows longing
Knows what I suffer!

Johann Wolfgang von Goethe

Translated by: Sherrill, 2018

3.1. Subject of the Poem

"Nur wer die Sehnsucht kennt" is the fifth piece in a series of six songs composed by Schubert from Goethe's poems. Composed in 1826, this series was published by Diabelli in 1927 under the title "Gesänge aus Wilhelm Meister von Goethe". There are two separate versions of the work in the publication. In addition to this version of the work arranged for solo voice, there is also a version arranged as a duet for Soprano and Baritone voice. Schubert used the melody of an old song written ten years ago (*Ins stille Land*) in the work and adapted it into a Lied. This melody is a wonderfully harmonious melody that matches Mignon's innocent and touching mood very well.

This poem reflects the feelings of the character Mignon in Goethe's second novel, "Wilhelm Meisters Lehrjahre [Wilhelm Meisters's Apprenticeship]". Mignon's Lied appears at the end of chapter eleven, which is described by the author as an irregular duet sung by Mignon and the Harper. In the novel, young Wilhelm, unable to find happiness in his love life, joins a traveling troupe of actors in the hope of becoming a successful actor. During his journey, he meets many new people, as well as a girl named Mignon. Mignon was a homeless abused child when Wilhelm found her. The Harper is a priest and homeless as well, and in reality Mignon's father. Wilhelm shares his home with Harper and takes care of this talented girl. However, he does not realize that she is in love with him (Norton, 1970; Paton, 2000).

The poem is rather short, being only twelve lines in length, and the language is simple and direct. The simplicity of the language gives a moving emphasis to the stark personal tragedy being expressed by the singers (Norton, 1970). The first line of the poem: "Nur wer die Sehnsucht kennt" [Only one who knows longing], describes a pain so deep that it is unimaginable to those who have not experienced such great loneliness. The words emphasize this isolation (Apel, 2006). These intense and deep feelings that Mignon feels for Wilhelm in the poem were masterfully put into music in the Lied composed by Schubert. However, while composing the poem that appears as a duet in the book, Schubert removed Harper from the stage. Therefore, most of the composers who have composed the poem produced a solo song for a woman's voice. In fact the poem is a duet song of home and loved ones, Harper and Mignon together.

3.2. Musical Form of the Lied

Schubert composed the song in the ABA form. The A section begins in A minor and cadences in C Major in measure 15. The B section begins in C minor. There is repeated use of the E Major chord in measures 21 through 25. A contrasting rhythmic and harmonic area, measures 27 to 33, ends on a dominant-seventh chord built on E. This completes Section B. The dominant-seventh chord which completed the section leads to the key of A minor in the return of section A. Section A goes on to a cadence in A minor. The tempo indicated is *Langsam* (slowly). The accompaniment which Schubert wrote for this setting is quite important to the song as a whole as presented in Norton (1970). He says, without the prominence given to the accompaniment the wide contrasts which appear in this song would be much less effective. In Schubert's composition the accompaniment provides an introduction, which helps to set the mood and tempo before the singer begins and the voice falls silent while the piano introduces a section. When the voice part enters it tells in words what the piano part has presaged in wordless sounds. The words come intermittently while the piano continues to carry the composition forward.

3.3. Technical and Musical Features

The key of the piece: The original key of the Lied is A Minor. Norton (1970) calls Schubert's choice of minor key "the key of femininity and tenderness". The piece in A Minor, which would be very suitable for the soprano voice group, can be performed by Mezzo Sopranos in one tone lower G Minor and Altos in four tones lower "E Minor".

Tempo and Measure: The piece begins in a slow tempo (*Langsam*) in 6/8 measure with the right hand playing the melody and the left hand playing arpeggios consisting of eighth notes implying a harpist. With this tempo and generally consisting of short musical phrases, the Lied is one of the works frequently preferred for the beginning vocal students who do not yet have much experience in German language proficiency. A form consisting of two half-phrases used

many times in the Lied of 46 bar that provides a chance to take breath for the singer. This situation also allows for more intensive work on articulation.



Figure 1. Lied der Mignon, measures 5-10.

Vocalization Features: The general atmosphere of the piece, which begins with a 6 bar piano accompaniment in the introduction, reflects the melancholic atmosphere of the pain of abandonment. In the 8th bar, although it is still the beginning of the sentence, it would be appropriate for the singer to take a breath after the word “Sehnsuchtkennt” and then take a small expressive breath after the word “weiß” (in commas), which comes immediately after in the 9th bar (Figure 1).

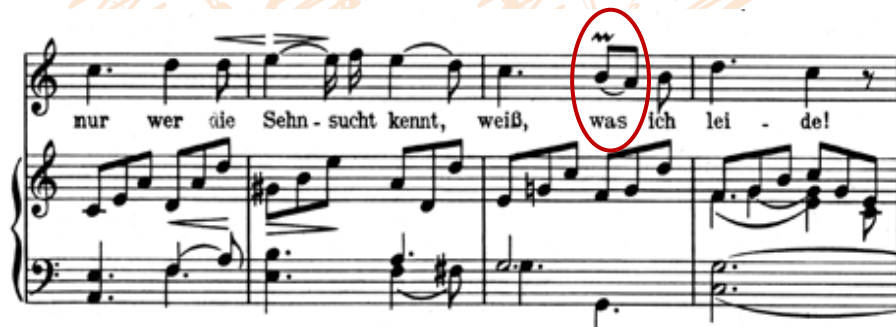


Figure 2. Lied der Mignon, measure 13.

When singing the ornamentation in the 13th bar, it would be appropriate to do it before the actual time of the beat, without stealing from the main time, in terms of conformity with the period characteristics (Figure 2).

The sentence that starts with auftakt in bar 16, “Allein un abgetrennt von aller Freude”, unlike the sentences at the beginning, is not poetically but musically a complete sentence structure. The poem is completed with another complete sentence with the same structure in bar 21. What is seen here is a sentence structure that is exactly twice as long as the short, half-sentences at the beginning of the work and is repeated twice without a breath mark in between. From another perspective, it is necessary to complete the text of the poem by using only one breath in between (on the last beat of the 18th bar) throughout the six measures. Since this situation can be challenging, it is recommended to take a short breath after the word “abgetrennt” (in the bar 17) and again after the word “Firmament” (in bar 20) (Figure 3). Taking the breath in the 17th bar in particular will facilitate the vocalization of the highest note of the song, “Fa”, and moreover, the vocal “e”, which has a narrow scale. Since it will be difficult for the vocals to form when the breath flow and volume are weakened and narrowed, the amount of air that will be refreshed with a new breath can provide comfort to the singer so that the breath flow and volume can be used in a controlled manner, especially in narrow-range vocals. In addition, the pianist can also make it easier for the singer (if the soloist wants to continue this long phrase in an indistinct way, as the emotion requires, and slow down the tempo at the end of the phrase).



Figure 3. Lied der Mignon, measures 16-20.



Figure 4. Lied der Mignon, measures 21-26.

In bar 25, it is seen that the composer provides a similar convenience to the singer with an eighth rest used on the last beat of the previous bar for the “high Fa” note at the beginning of this measure (Figure 4).

In the piano notation, between bars 27 and 33, the "vertigo" mentioned in the text can be heard (Figure 5). It can easily be said that the composer reflected this atmosphere by using repeating sixteenth chords. The singer, who intermittently joins these chords, mentions that her head is spinning and her heart is burning. In order to indicate this feeling of uneasiness, it can be thought that the singer should interpret these short and interrupted sentences in an almost recitative tone, as if speaking, but with a freedom and a sense of anxiety within the number, rather than searching for possible tones in the high notes.



The image displays a musical score for three systems of measures 27-33. Each system consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The first system begins with the tempo marking 'a tempo' and includes the lyrics 'Es schwin - delt mir, es'. The piano accompaniment features repeating sixteenth chords. The second system starts with a forte 'f' dynamic and includes the lyrics 'brennt mein Ein - ge - wei - de, es schwin - delt mir, es'. The piano accompaniment continues with the repeating sixteenth chords, and the dynamic marking 'decresc.' is present. The third system concludes with a piano 'p' dynamic and the lyrics 'brennt mein Ein - ge - wei - ße.'. The piano accompaniment still features the repeating sixteenth chords, with 'decresc.' also present.

Figure 5. Lied der Mignon, measures 27-33.

In bar 34, the dark atmosphere at the beginning is returned again. The same text is repeated with the same accompaniment, with the same monotony and the same despair. The last note of the climb towards the high notes between the bars 38 and 39 is again a “high Fa”, but this time it has a “sforzando” notation (strong attack) added by the composer (Figure 6). Since simply increasing the volume may not be enough to give this sense of stress, it can be thought that indicating this last “high Fa” with a slowdown in moderation and extending the note value, already in the last words of the song, will provide a satisfying and consistent ending.



Figure 6. Lied der Mignon, measures 37-41.

It is thought that continuing the piano accompaniment that continues after the singer’s last words, at a tempo close to the tempo at the beginning of the song, and ending the song with a wide "ritardando" that the pianist will make at the end of the song, will be appropriate in terms of general unity, complementarity and integrity of the song (Figure 7).



Figure 7. Lied der Mignon, measures 42-46.

4. CONCLUSION AND RECOMMENDATIONS

This study was conducted to provide a written practical resource for students and performers looking to enhance their interpretative skills on singing Schubert's Lieder. For his purpose, Schubert's D788 Lied Der Mignon, selected from the universe determined from Schubert Lieder used in individual voice education, was examined and evaluated in terms of technical and musical features related to vocalization by developing a model based on content analysis. Accordingly, it was determined that the Lied is suitable for all three female voice groups (soprano, mezzo soprano, alto). The original tone of the Lied, which can be very suitable for the soprano voice group, is A Minor. However, versions written in G Minor for mezzo sopranos and in E Minor for altos can be preferred, too. It is also thought that it would be more appropriate for the Lied to be vocalized by female voices due to its subject matter.

Schubert Lieder have an educational quality in gaining and developing basic musical behaviors (expression, articulation, intonation and musicality) in voice education. In this respect, it is recommended that these Lieder be used/studied in detail before advanced vocal training, before interpreting opera arias, as they will be useful at the beginning of voice education. In addition, since the text in these Lieder in question is in German, it would be appropriate to include German language education in the curriculum so that the students can pronounce the German language according to its phonetics, emphasize the words correctly, and most importantly, understand and interpret the text correctly while performing them.

It is important that the study conducted on a single work in this research article is also conducted for other Lieder, Songs, Ancient Arias (Aria Antiches) and Operette/Opera Arias, which are accepted as vocal teaching materials, as it will contribute to the resources that can be used in the field. For this reason, it is recommended that similar musical analysis studies based on musical interpretation, such as the one in this research, be conducted and published.

RESOURCES

- Acerb, Jr., Sergio. (2008). An Arrangement of Franz Schubert's Cycle of Songs Die Schöne Müllerin for Double Bass and Piano. (Doctoral Dissertation). Florida State University College Of Music.
- Ağdaş, İ. B. (2014). Franz Schubert Liedleri ve sanatsal özellikleri [Franz Schubert's Lieds and artistic features] (Yüksek lisans tezi). Adıyaman Üniversitesi, Adıyaman.
- Akanay, İ. (2020). *F. Schubert'in Die Winterreise Yapıtından Ölüm Fikri Bağlamında Seçilen Lied'ler Üzerine İki Müzikal Göstergibilimsel İnceleme* [Two musical semiotical analysis on the selected lieder in the context of the death notion of Franz Schubert's Die Winterreise] (Yüksek lisans tezi). T.C. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul.
- Akkılıç, D. (2010). Lied Sanatında F.Schubert ve Schwanengesang Lied Dizisinden“Standchen”in İncelenmesi. *Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 12(1), 434-444.
- Akyüzlüler F. (1999). *Franz schubert'in lied'lerinde müzik ve şiir üzerine bir inceleme*. (Yüksek lisans tezi). T.C. Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir.
- Apel, Andrea M. (2011) "German Lieder: Songs for Women, *McNair Scholars Research Journal*: Vol. 3: Iss. 1, Erişim: 6 Haziran 2014, <http://commons.emich.edu/mcnair/vol3/iss1/5>
- Blake, E. L. (2007). A methodology for thorough text preparation of German Lieder. Edith Cowan University. https://ro.ecu.edu.au/theses_hons/1199
- Bozkurt, İ. (2004). Schubert'in ' Schwanengesang' Lied dizisi üzerine bir çalışma [A study on the song Cycle ' Schwanengesang' by Schubert]. (Sanatta Yeterlik Tezi). Hacettepe Üniversitesi, Ankara.
- Büyükburçlu, Ö. (2007). Schubert liedlere genel bir bakış [General view to schubert songs]. (Yüksek lisans tezi). T.C. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul.

- Carlsen, B. E.(1992). A discussion of Schumann's Settings of Goethe's "Mignon-Lieder". (Master's thesis). University of Nebraska. Omaha: USA. <https://digitalcommons.unomaha.edu/studentwork/2853>
- Clark, S. (2011). *Analyzing Schubert*. Cambridge University Press Online ISBN: 9780511842764 DOI: <https://doi.org/10.1017/CBO9780511842764>
- Crosby, M. M. (2020). Franz Schubert's Use of Harmony to Express the Texts in His Musical Settings of Franz Grillparzer's Poetry. (Doctoral Dissertation). The University of Arizona. ProQuest Dissertations Publishing.
- Çetiner, E. (2007). *19. yüzyıl Alman Lied Sanatı Dağarının Şan Eğitiminde Kullanımı*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Başkent Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Müzik ve Sahne Sanatları Anabilim Dalı, Ankara.
- Çevik, Suna. (2006). *Müzik Öğretmenliği Eğitiminde Ses Eğitimi Alan Derslerinin Müzik Öğretmenliği Yeterlikleri Yönünden Değerlendirilmesi*, Ulusal Müzik Eğitimi Sempozyumunda Sunulmuş Bildiri, 26-28 Nisan 2006, Pamukkale Üniversitesi Eğitim Fakültesi: Denizli, s. 641-657.
- Doktorchik, Acacia M. (2011). Sehnsucht and alienation in Schubert's Mignon settings. (Doctoral Dissertation). University of Lethbridge, Dept. of Music, Lethbridge, Alta.
- Er, B. C. (2022). Franz Schubert'in Winterreise şarkı dizisinde sembolizm ve müziğe yansımaları [Symbolism and its reflections on music in Franz Schubert's Winterreise song series]. (Yüksek lisans tezi). Başkent Üniversitesi, Ankara.
- Gray, W. (1971). The Classical Nature of Schubert's Lieder. *The Musical Quarterly*, 57(1), 62–72. <http://www.jstor.org/stable/740870>
- Günaltay, A. (1998). Schubert'in 'Die Schöne Müller'in, winterreise ve der schwanengesang' adlı şarkı dizilerinin incelenmesi [The study of Schubert's song-cycles 'Die Schöne Müllerin, Die winterreise and der schwanengesang']
- Haberman, M. C. (1963). A Survey of the Development of the German Lied. (Master's Thesis). The Graduate Faculty Central Washington State College.
- İlyasoğlu, Evin, (2001), *Zaman İçinde Müzik*, Yapı Kredi Yayınları, s. 85, 86, 87, 90, İstanbul.
- Karasar, Niyazi. (2006), *Bilimsel Araştırma Yöntemi*. (16. Baskı), Nobel Yayın Dağıtım: Ankara.

- McKee, B. G. (2018). A Pedagogical Exploration of Selected Art Songs by Franz Schubert Transcribed for Bassoon. (Doctoral Essay). University of Miami ProQuest Dissertations Publishing.
- Metiner, A. (1999). 19. yüzyıl romantik dönem Alman Lied sanatında Franz Schubert [The romantic period in the 19 th century and the German Lied art of Franz Schubert]. (Yüksek lisans tezi). T.C. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul.
- Miller, R. (1999). *Singing Schumann: An Interpretive Guide for Performers* (New York, NY, 1999; online edn, Oxford Academic, 31 Oct. 2023), <https://doi.org/10.1093/oso/9780195119046.001.0001>, accessed 7 Mar. 2024.
- Montgomery, D. (1997). Modern Schubert Interpretation in the Light of the Pedagogical Sources of His Day. *Early Music*, 25(1), 101–118. <http://www.jstor.org/stable/3128169>
- Newbould, B. (1999). *Schubert: the Music and the Man*. University of California Press.
- Norton, R. E. (1970). A Study of Mignon's Lied in Selected Settings. (Doctoral Dissertation). Theses and Dissertations. 912. <https://commons.und.edu/theses/912>
- Önal, S. (2010). *Romantik Dönemdeki Franz Schubert'in Lied Formuna Katkıları* (Yüksek lisans tezi). T.C. Çukurova Üniversitesi, Adana.
- Paton, J. G. (2000). Editor. *Gateway To German Lieder: An Anthology of German Song and Interpretation*, Alfred Publishing Co.: Van Nuys, CA.
- Schaeffer, E. & Spivacke, H. (1938). Schubert's "Winterreise". *The Musical Quarterly*, 24(1), pp. 39-57. Erişim: <https://www.jstor.org/stable/738783>
- Sherrill, J. (2018). Musical Mignon A Discussion of Three Musical Settings of Goethe's Mignon (Student Work). University of California, Davis.

KİNETİK SANATTA FRAKTAL ETKİ

FRACTAL EFFECT IN KINETIC ART

Sema Nur YÜCEL - 0000-0001-7072-8089, İsmail EYÜPOĞLU - 0000-0003-0705-6106,
Bahar KARAMAN GÜVENÇ - 0000-0003-0876-6062

ÖZET

İnsanlık tarihindeki temel olgulardan biri olan bilim ve sanat, yaşamın devamlılığı için hayati unsurlardır. Başlangıçta farklı gibi görünen bu alanlar, aslında derin bir bağ ile birbirini besleyen ve birbirinden ayrılmayan disiplinlerdir. Bu çalışma, bilim ve sanatın iç içe geçtiği kinetik sanat eserlerindeki fraktal etkileri ele almayı amaçlamaktadır. Kinetik sanat, izleyici tarafından algılanabilen hareketi içeren veya etkisi için harekete bağımlı olan bir sanat türüdür. Sanatçılar, eserlerinde hareket olgusunu kullanarak izleyiciyi etkilemeyi ve onlarla etkileşim kurmayı amaçlar. Bu sanat formu, sadece görsel bir deneyim sunmakla kalmayıp aynı zamanda izleyiciyle arasında dinamik bir ilişki oluşturarak, sanat eserinin daha derin bir anlam kazanmasını sağlar. Fraktal kavramı ise matematiksel bir yapıya sahip olup, kendi kendine benzerlikleri tekrarlayan ve karmaşık detaylar içeren geometrik desenleri ifade eder. Fraktaller, doğada sıklıkla karşılaşılan yapılar olarak, doğanın matematiksel dilini simgeler. Kinetik eserlerin oluşturulma sürecinde kullanılan parça tekrarları, bilim ve sanatın iç içe geçtiği bir noktayı ortaya koyarak bu eserlerin fraktal açıdan incelenmesine olanak tanımaktadır. Bu bağlamda bu araştırmada, kinetik sanatta fraktalların kinetik hareketle birleşerek sanatın farklı bir boyutunu ortaya çıkarma süreci incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Kinetik Sanat, Fraktal, Sanat, Bilim, Matematik.

ABSTRACT

Science and art, two of the fundamental phenomena in human history, are vital elements for the continuity of life. These fields, which initially appear to be different, are actually disciplines that feed each other with a deep bond and are inseparable from each other. This study aims to address fractal effects in kinetic artworks where science and art are intertwined. Kinetic art is a type of art that involves movement that can be perceived by the viewer or is dependent on movement for its effect. Artists aim to influence and interact with the audience by using the phenomenon of movement in their works. This art form not only offers a visual experience but also creates a dynamic relationship with the viewer, allowing the artwork to gain a deeper meaning. The concept of fractal has a mathematical structure and refers to geometric patterns that repeat themselves and contain complex details. Fractals, as structures frequently encountered in nature, symbolize the mathematical language of nature. The repetition of parts used in the creation process of kinetic works reveals a point where science and art are intertwined, allowing these works to be analyzed from a fractal perspective. In this context, in this research, the process of revealing a different dimension of art by combining fractals with kinetic movement in kinetic art is examined.

Keywords: *Kinetic Art, Fractal, Art, Science, Mathematics.*

GİRİŞ

Bilim ve sanat, geçmişten günümüze birbirini besleyen ve etkileyen kavramlardır; bu iki alan, birbirleri üzerinde dolaylı ve dolaysız pek çok etki yaratmıştır. Sanat tarihinde bilim sanat etkileşimlerini içeren pek çok örnek görülebilir. Sanat uygulamalarının günümüze yaklaşan örneklerinde ise bilim ve sanat etkileşimi farklı bir boyuta taşınır. Özellikle güncel sanatta ortak sorgulama alanlarının bütünleşmesiyle hibrit bir yapı ortaya çıkar. Farklı disiplinlerin bir araya gelmesi, hem yeni estetik nesnelerin ortaya çıkmasına hem de yeni bilgilerin keşfedilmesine olanak tanıyan çok sesli ve sorgulayıcı bir alan yaratır (Aktulum, 2011). Bilim ve sanat, gündelik yaşam içinde deneyimlerden yola çıkarak bilgiye ve/veya duyumsal farkındalığa ulaşma noktasında benzer bir işlev üstlenir. Bu bağlamda, bilim-sanat ve deneyim-doğa ayrılmaz bir bütün oluşturur (Eroğlu, 2017). Gündelik yaşam, hem sanatsal yaratıcılığın hem de bilimsel bilginin kaynağıdır; bu nedenle, deneyimlerle iç içe geçmiş bir yaşam, bilim ve sanat arasındaki güçlü bağların temelini oluşturur (Lefebvre, 2020). Tüm bu bilgiler ışığında farklı disiplinlerin birleşimi ve özellikle doğanın etkileriyle bütünleşen sanat anlayışlarını anlamak büyük öneme sahiptir.

Yaşamın sürekli değişimi, döngüsel yapısı ve tekrarlara dayalı doğası, içerisinde pek çok tekrar olgusunu barındırır. Bu fenomenleri anlamak ve çevreyi tanımlamak amacıyla çeşitli çalışmalar gerçekleştiren bilim insanları, doğanın tekrarlarına odaklanarak “fraktal” terimini tanımlamış ve bu olguları incelemiştir. Fraktallar, matematiksel olarak tam anlamıyla tanımlanamadıkları dönemlerde dahi birçok sanatçının eserlerinde fraktal geometri örneklerine rastlanmıştır. Tarihteki bu uygulamaların ardından, kinetik sanat hareketinde de fraktal unsurların yoğun bir biçimde kullanıldığı dikkati çekmektedir. Bu bağlamda, bu çalışmada matematikçi Benoit Mandelbrot’un tanımladığı fraktal kavramıyla sanat tarihinde yenilikçi bir yaklaşım sergileyen kinetik sanat arasındaki ilişkinin incelenmesi amaçlanmaktadır.

1. FRAKTAL

Fraktallar, matematiksel bir yapıya sahip, kendi kendini tekrar eden ve giderek artan karmaşıklığa sahip geometrik desenler veya nesnelere olarak tanımlanır (Mandelbrot, 1989). Bu yapılar, farklı ölçeklerde benzer nitelikler gösterir ve bu niteliklerin sonsuz tekrarlarla devam ettiği desenler ile dikkat çeker. Fraktallar, hem büyük hem de küçük ölçeklerde ortaya çıkabilen, doğada ve matematikte önemli bir yere sahip yapılar olarak kabul edilir (Cannon, 1984). Fraktalların ilk gözlemleri, Fransız matematikçi Gaston Julia tarafından yapılmıştır. Julia, kendi adıyla anılan Julia Kümesi'ni ortaya koymuş, ancak teknolojik yetersizlikler nedeniyle bu keşif o dönemde tam anlamıyla açıklanamamıştır. Julia'nın çalışmalarını takiben, Polonya kökenli matematikçi Benoit B. Mandelbrot, 1975 yılında bu yapıları daha net bir şekilde açıklamış ve Latince'de "kırılma" anlamına gelen "fractus" teriminden esinlenerek "fraktal" kavramını literatüre kazandırmıştır. Mandelbrot, kendi adıyla bilinen ve fraktal geometriye yeni bir bakış açısı kazandıran Mandelbrot Kümesi'ni keşfetmiş ve bu sayede fraktalların modern matematikteki yerini sağlamlaştırmıştır (Cınbarcı, 2015).



Şekil 1. Julia Kümesi (Sol), Mandelbrot Kümesi (Sağ).

Fraktal geometri, geleneksel Öklid Geometrisi'nin açıklamada yetersiz kaldığı, doğadaki karmaşık oluşumların düzenini anlamlandırma ihtiyacından doğmuştur. Bu bağlamda, fraktal geometri, doğal dünyadaki yapıları ve olguları daha derinlemesine incelemek için geliştirilmiş önemli bir matematik dalı olarak kabul edilmektedir (Genç, 2019). Fraktal yapılar, son derece hassas bir düzene sahip olmasının yanı sıra, aynı zamanda karmaşık unsurlar barındırır. Başlangıç durumuna bağlı kalarak sonsuz tekrarlarla kendini sürdüren bu yapılar, anlam olarak "parçalanmış", "bölünmüş" veya "kırılmış" ifadeleriyle de tanımlanabilir. Matematik biliminin

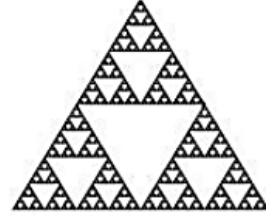
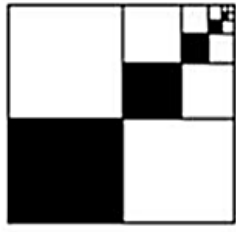
sağladığı kavramsal çerçeve sayesinde keşfedilen ve kendine özgü örüntülere sahip olan fraktallar, doğayı ve var olan birçok olguyu anlamamızda önemli bir rol oynar.

Fraktaller, tekrarlama, öz benzerlik, fraktal (kesirli) boyut ve karmaşıklık olmak üzere dört temel özelliğe sahiptir. Bu özellikler, fraktalları matematiksel ve görsel olarak nasıl algılandığını anlamamıza yardımcı olur.

1. Tekrarlama: Fraktallerde sürekli bir ardışıklığın hâkim olduğu, her bitişin yeni bir başlangıca yol açtığı ve yineleme kuralının sürekli olarak uygulandığı durumdur. Bu özellik, fraktal yapıların dinamik doğasını ortaya koyar.
2. Öz benzerlik: Öz benzerlik, bir parçanın bütüne, bütünü oluşturan parçaların ise birbirine benzemesi durumunu ifade eder. Burada birebir benzerlik beklenmez; kısmi benzerlik de olabilir. Örneğin, bir brokolinin küçük çiçekleri, bütün brokolinin yapısına benzerlik gösterse de tam olarak aynı değildir.
3. Fraktal (kesirli) boyut: Geometrik nesnelere genellikle tam sayılarla tanımlanırken (0, 1, 2, 3 boyutlu), fraktalların boyutları kesirli sayılarla ifade edilir. Bu kesirli boyut, fraktallerin parçalı ya da pütürlü yapısını ifade eder. Örneğin, Sierpinski üçgeninin boyutu 1,585 olarak tanımlanabilir.
4. Karmaşıklık: Fraktallerin karmaşıklık özelliklerine en fazla doğada rastlarız. Gelişigüzel örüntülere sahip olan bu yapılar, içinde birçok karmaşıklık barındırır. Geometri ile oluşturulan fraktaller daha düzenli ve kuralıdır, oysa doğal fraktallerin kendine has karmaşık düzenleri vardır (Alik, 2015, s.57).

Fraktalların öz benzerlik özelliği, bu yapıların karmaşık doğasını anlamada kritik bir rol oynamaktadır. Öz benzerlik, kendi içinde üç farklı türde sınıflandırılabilir; Peitgen vd. (1991) ile Üstün'e (1999) göre bu türler şu şekilde tanımlanır (Akt. Karakuş & Baki, 2011):

1. Noktasal öz benzerlik: Şeklin tek bir noktasında öz benzerlik bulunmasıdır.
2. Yaklaşık öz benzerlik: Şeklin her bölümünün değil, her dallanmasının tekrar etmesidir.
3. Tam öz benzerlik: Şeklin her parçasının şeklin bütünüyle aynı olmasıdır (Şekil 2).



Şekil 2. Öz Benzerlik Türleri (Sol: Noktasal Öz- Benzerlik, Orta: Yaklaşık Öz-benzerlik, Sağ: Tamamen Öz-Benzerlik)

1.1. Doğal Fraktallar

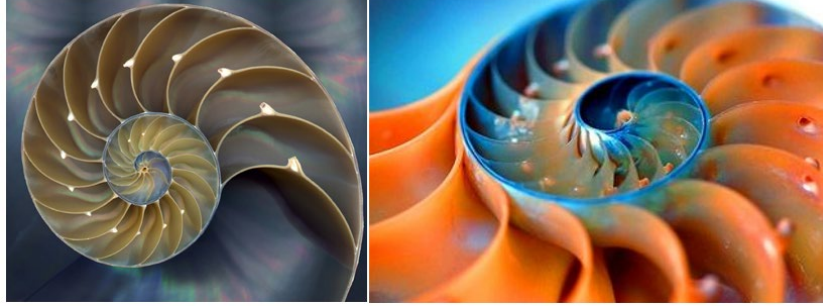
Fraktallar, doğal ve yapay olmak üzere iki ana başlık altında incelenebilir. Doğal fraktallar, doğada dışarıdan herhangi bir müdahale olmaksızın kendiliğinden oluşan yapılar olarak tanımlanır. Bu tür fraktallar, doğal süreçler ve olaylar sonucu ortaya çıkarak, ekosistemlerde ve çevremizde sıklıkla gözlemlenen karmaşık ve estetik örüntüler oluşturur. İnsan vücudundaki damar yapılarında, DNA zincirindeki dizilimlerde, bitki yapraklarında, sıradağlarda, şelalelerdeki suyun akış ritminde ve gezegenlerin hareketlerinde birçok fraktal yapıya rastlamak mümkündür. Piramit karnabahar, bu fraktal yapıların en iyi örneklerinden biridir. Karnabaharın detaylarının gözle görülür olması, doğanın kendiliğinden oluşan bu fraktal yapılarını daha net algılamamıza yardımcı olur (Cengiz, Uluişik, Kara, 2020). Doğal fraktallara bir başka örnek olarak tamamen doğal oluşuma sahip olan tafoneiler gösterilebilir. İklimsel değişikliklerin etkisiyle aşınan kayaların üzerinde oluşan oyuklar, tafoni olarak adlandırılır. Bu oluşumda, suların kayalara çarpması sonucu bazı kısımların incilmesi ve ardından rüzgarın bu incemiş bölgeleri deforme etmesiyle fraktal bir görüntü ortaya çıkar (Şekil 3) (Genç, 2019, s.16).



Şekil 3. Piramit Karnabahar Tafoni (Sol), Salt Point State Park, Kaliforniya (Sağ).

Doğal fraktallar için gösterilebilecek örneklerden bir diğeri nautilus kabuğudur (Şekil 4). Bu deniz canlısı, sarmal formu sayesinde kendine özgü bir yapıya sahiptir. Nautilus'un kabuğu, başlangıcından itibaren ilerleyen çizgilerin, her katmanda dizilen eğrilerin kesişmesiyle matematiksel bir fraktal yapısını oluşturur (Alik, 2015, s.29). Bu yapı, nautilusun büyüdükçe yeni odalar eklemesiyle devam eder ve böylece hem estetik hem de matematiksel bir denge sağlar. Nautilus'un bu yapısı, birçok matematikçinin dikkatini çekmiş ve altın oranın sembollerinden biri haline gelmiştir. Bu yönüyle, nautilus kabuğu sanat alanından mimariye kadar pek çok alana ilham kaynağı olmuştur (West, 1990).

Ejderha kanı ağaçları ve eğrelti otları, fraktallerin dallanma özelliği için gösterilebilecek etkileyici örnekler arasında yer alır. 900 yıl yaşadığı iddia edilen ejderha kanı ağaçları, genellikle Hint Okyanusu kıyılarında bulunur ve yaralandıklarında kırmızı bir reçine salgılamaları nedeniyle bu isimle anılır. Bu ağacın dallarının gövdeden ayrılma biçimi, doğal fraktallara örnek olarak gösterilebilir. Öte yandan, eğrelti otu da kendine tam benzerlik gösteren bir fraktal yapısına sahiptir. Yakından incelendiğinde, her yaprağın kendisinin kopyası olduğu, hatta yapraklardaki damarların dahi birebir aynı olduğu gözlemlenebilir (Şekil 5) (Genç, 2019, s.22).



Şekil 4. Nautilus Kabuğu.

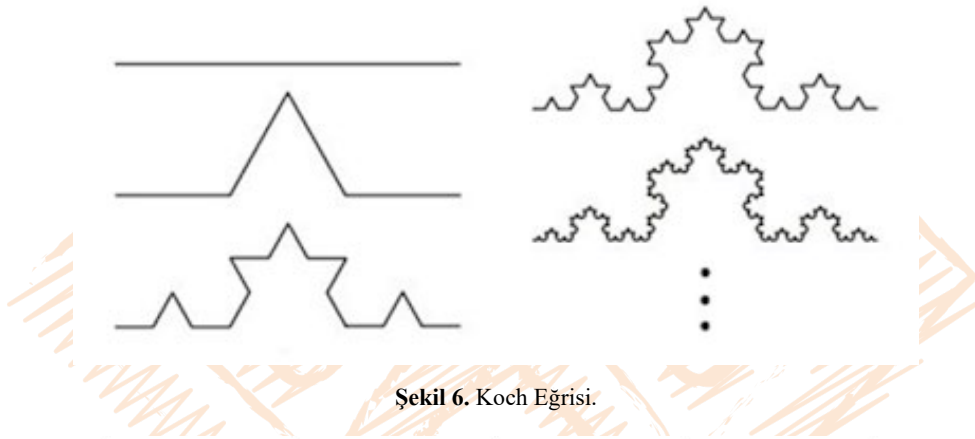


Şekil 5. Ejderha Kanı Ağacı (Sol), Eğrelti Otu (Sağ).

1.2. Yapay Fraktallar

Yapay fraktallar, bilgisayar programları veya matematiksel formüller kullanılarak oluşturulan, kendini benzer şekillerle tekrar eden, karmaşık ve detaylı geometrik desenlerdir (Cengiz & Uluşık, 2020). Bilim insanları, bu karmaşık yapıları ve kendine benzer örüntüleri anlamak, modellemek ve açıklamak amacıyla üzerinde çalışmış ve isimlendirmişlerdir. Georg Cantor'un Cantor seti, Helge von Koch'un, Koch eğrisi, Waclaw Sierpinski'nin, Sierpinski üçgeni ve Sierpinski halısı bu örneklerden bazılarıdır. Matematikten faydalanarak üretilen bu fraktaller, kurallı ve sabit tekrara sahiptir. Her bitiş kendini tekrarlayan yeni bir başlangıç olarak görülür. Bu yüzden ilk haline hassas bir şekilde bağlılık gösterir. Şekiller genel olarak basit bir başlangıçla kendini yineler ve sonsuza kadar ilerleyebilir. Sonuç olarak ortaya karmaşık bir fraktal yapı çıkar (Alik, 2015, s.84-85).

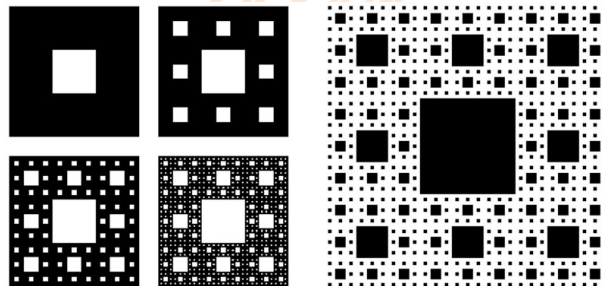
İsveçli matematikçi Helge Von Koch tarafından tanımlanan Koch eğrisi (Şekil 6), eşkenar bir üçgenle başlayarak doğrusal bir çizginin uç kısımlarının simetrik halde katlanarak yeni üçgenler oluşturulmasıyla elde edilir ve sürekli tekrar edilerek sonsuz bir şekilde ilerleyebilir (Weisstein, t.y.). Sierpinski Üçgeni ise Waclaw Sierpinski tarafından 1919 yılında eşkenar bir üçgenin ortasına tam zıttı şeklinde başka bir eşkenar üçgen yerleştirilerek görselleştirilmiştir (Şekil 7) (Genç, 2019). Koch eğrisindeki gibi bu işlem de sonsuza kadar tekrar ettirilerek fraktal oluşturulabilir. Yine bu yaklaşımla oluşturulan Sierpinski Halısı da yapay matematiksel fraktallar için örnek olarak gösterilebilir (Şekil 8).



Şekil 6. Koch Eğrisi.

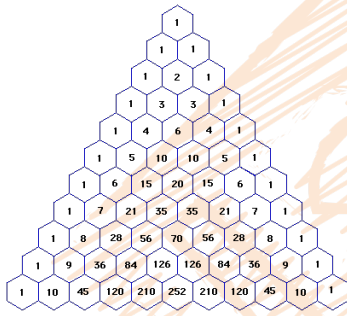


Şekil 7. Sierpinski Üçgeni.



Şekil 8. Sierpinski Halısı.

Blaise Pascal tarafından ortaya konan Pascal üçgeninin dizilimi bir başka yapay fraktal örneği olarak değerlendirilebilir (Şekil 9). Simetrik bir yapıya sahip olan Pascal üçgeninde, kenarlardaki “1” sayısı ile yanındaki sayının toplamı altlarındaki sayıya denk gelmektedir. Ayrıca her bir satır üstekinin iki katına eşittir. Pascal üçgeni içerisinde Sierpinski üçgenine ait emareler bulundurulur. Tek ve çift sayıları farklı renklerle boyadığımızda karşımıza Sierpinski üçgeni çıkmaktadır (Genç, 2019). Matematik bilimi açısından oldukça önemli bir rol oynayan Cantor kümesi ise bir doğru parçasının üçe bölünerek, iki kenar parçasının altına kendisi kadar tekrar bir doğru eklenmesi ve aynı işlemin alt alta tekrarlanması ile oluşturulur (Evren, 2014, s.9). Bu yapının tekrarlanması ile fraktal oluşturulabilir (Şekil 10).



Şekil 9. Pascal Üçgeni



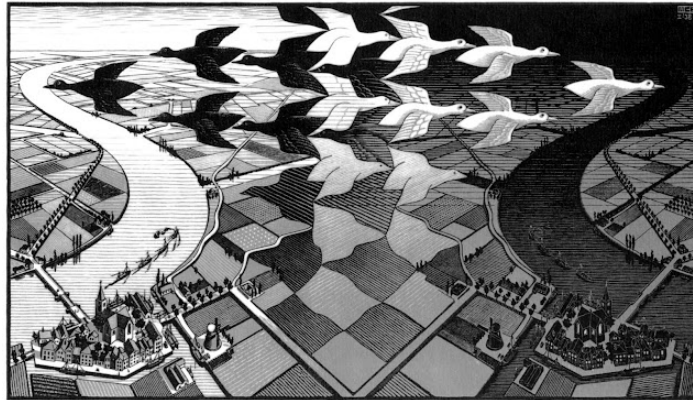
Şekil 10. Cantor Kümesi

2. FRAKTAL VE SANAT İLİŞKİSİ

İlk çağlardan günümüze insanoğlu, doğadan ilham alarak duygu ve düşüncelerini ifade etme gereksinimi duymuştur. Bu süreçte, bilim ve sanatın kesişim noktalarından büyük ölçüde faydalanılmıştır. Eserlerin kompozisyonunu oluştururken doğru aktarımları yapabilmek ve ölçüleri belirlemek için geometri ve matematik bilimlerinden yararlanılmış; bu sayede elde edilen oran ve orantılar, estetik algıyı da zenginleştirmiştir (Cengiz, Uluşık, Kara, 2020). Bu açıdan Matematik, insanoğlunun sanatta mükemmele ulaşma arzusunu ve estetik kaygılarını karşılamada önemli bir rehber olmuştur. Doğadaki hemen her şey, fraktal oluşumların izlerini taşır; hatta doğadaki matematiği en iyi ifade eden kavramın fraktaller olduğunu söylenebilir.

Sonsuz bir sürekliliğe sahip olan fraktallar, hayatımızın her alanında karşımıza çıktığı gibi sanatta da büyük bir değer taşır.

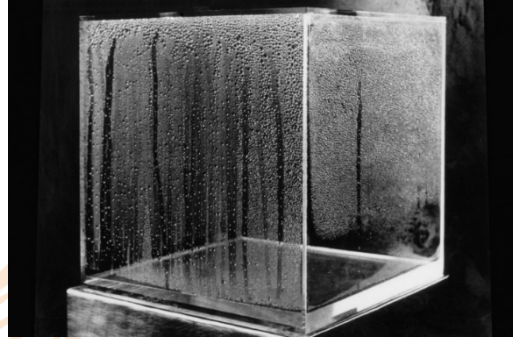
Tarihte fraktal şekiller henüz tanımlanmamışken, bazı sanatçıların eserlerinde bu biçimleri kullandığı görülmektedir. Sanatçıların fraktal etkileri sezgisel olarak yansıttıkları örneklerde Leonardo da Vinci'nin türbülant tekrarları, Van Gogh'un fırça vuruşları (Boyacı, 2021), Jackson Pollock'un boya damlalarındaki etkiler (Taylor vd., 2007, Boyacı, 2021) bu açıdan değerlendirilmektedir. Benzer şekilde farklı sanatçıların eserlerinde fraktal etkileri yorumlamak mümkündür. Maurits Cornelis Escher, 1938 yılında ortaya koyduğu "Day and Night" adlı eseri bu duruma gösterilebilecek örneklerden biridir (Şekil 11). Sanatçı bu eserde kendini tekrarlayan fraktal imgeleri kullanarak sonsuzluğa ve paradoksa dikkat çekmiştir (Gülderen, 2017). Formların değiştiği ancak sabit bir düzene sahip olan bu çalışma hem kaosa hem de uyuma eşlik etmektedir. Henüz matematiksel olarak tanımlanamamış olan fraktal yapıların o dönemde eserlere yansması, fraktalların insan doğası ve yaratıcılığıyla ne denli iç içe olduğunun bir kanıtıdır. Japon sanatçı Hokusai, ressam, tahta oyma ustası ve baskı teknikleriyle tanınmaktadır. Çalışmalarında doğadan ilham aldığı dalga, bulut ve dağlarda kullandığı tekrarlar fraktallara örnektir (Şekil 12). Yine Hans Heacke yoğunlaşmanın temel oluşumunu eserlerinde gösteren sanatçı Condensation Cube duvarında fraktel oluşumunu yansıtmıştır (Şekil 13) (Gülderen, 2017).



Şekil 11. Maurits Cornelis Escher, "Day and Night" 1938.

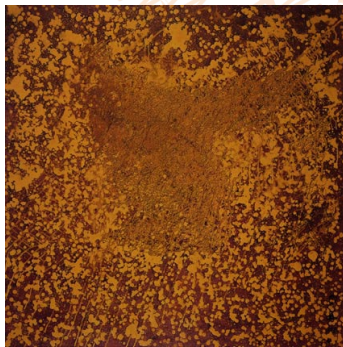


Şekil 12. Katsushika Hokusai, "Büyük Dalga", Ahşap Baskı, 1831

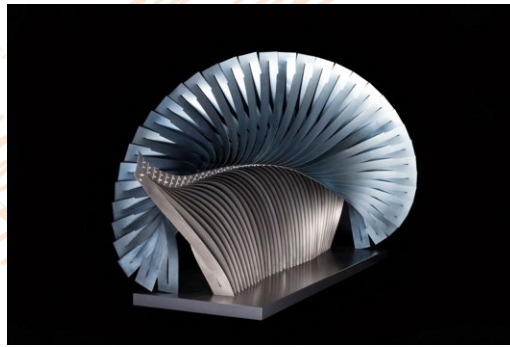


Şekil 13. Hans Haacke, "Condensation Cube" 1963-1967.

Fraktalleri eserlerine yansıtan sanatçıların yanı sıra bilinçli olarak fraktalleri kullanan sanatçılar da vardır. Amerikalı sanatçı Edward Berko, fraktal çalışmalar yapan sanatçılara öncülük etmektedir. Doğadaki en küçük ayrıntıdan bile esinlenerek fraktal yapıları inceleyerek, eserlerine yansıtmaktadır. Sanatçı, bir ormandaki ağaçların dizilişinden, herhangi bir duvarda oluşan küçük çatlaklara kadar gözlem yapmış ve bu gözlemlerden ilham alarak fraktal yapılar hakkında önemli eserler bırakmıştır (Şekil 14). İlhan Koman ise heykel alanında yakın dönemlere tarihlenen eserleriyle, özellikle "Sonsuz Eksi Bir Serisi" isimli çalışmasında, fraktal etkilerin belirgin şekilde görüldüğü örnekler sunmaktadır. (Şekil 15) (Boyacı, 2021).



Şekil 14. Edward Berko, Kobalt Sarı, 1996

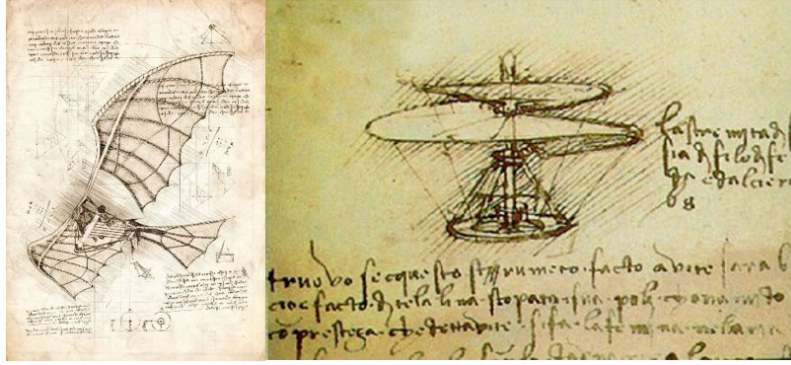


Şekil 15. İlhan Koman, Sonsuzluk Eksi Bir Serisi, Titanyum, 135x135x315cm, 1986/2012

3. KİNETİK SANATTA FRAKTAL ETKİ

Kinetik sanat, sanat eserine dördüncü boyut olarak zamanın ve dolayısıyla hareketin estetik bir öge olarak dahil edilmesinin amaçlandığı bir sanat hareketi olarak tanımlanmaktadır (Read, 2014). 20. yüzyılın ortalarında ortaya çıkan bu sanat hareketi, geleneksel sanat anlayışlarının ötesine geçerek, sanat eserlerinin fiziksel hareket ve değişim yoluyla deneyimlenmesini mümkün kılmıştır (Sipahi, 2021). Temelleri, Konstrüktivizm, Fütürizm ve Dadaizm gibi akımlara dayanan kinetik sanat, Rus kökenli sanatçılar Naum Gabo ve Antoine Pevsner'in öncülüğünde gelişmiştir. Genel olarak fizik, kimya gibi bilim dallarında hareketi tanımlamak için kullanılan kinetik kavramı, sanatsal anlamda ilk kez Naum Gabo ve Anton Pevsner tarafından 1920'de kaleme alınan Gerçekçi Manifesto'da "*Sanatımızda yeni bir öge olarak kinetik ritmi, gerçek zamanın algılanmasındaki en temel öge olarak ele alıyoruz* (Antmen, 2014, s.116)" söylemiyle kullanılmış ve sanat hareketinin bu isimle anılmasına neden olmuştur.

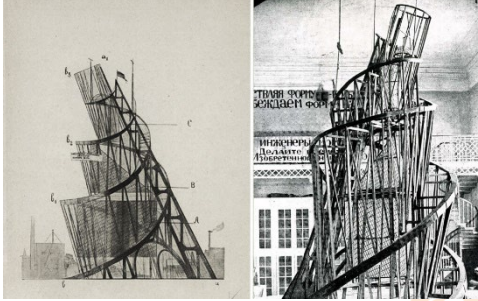
Kinetik sanatın kuramsal temelleri, 20. yüzyılda ortaya çıkmış bir sanat hareketi olarak görünse de köklerini antik çağa ve yarı mitolojik, yarı tarihi bir figür olan Giritli Daidalos'a kadar götürmek mümkündür. Antik yazarlara göre, Daidalos'un konuşan ve yürüyen heykeller yaptığı, ayrıca oğlu İkaros için kanatlar yaparak gökyüzünde uçmasını sağladığı anlatılmaktadır. Bu hikaye, yüzlerce yıl sonra El Cezeri, Leonardo da Vinci ve Hazerfen Ahmet Çelebi gibi birçok bilim insanına ilham kaynağı olmuştur (Özer & Akyüz, 2016). 15. yüzyılda yaşamış olan Rönesans sanatçısı Leonardo da Vinci'nin tasarımları da kinetik sanatın erken örnekleri arasında değerlendirilebilir. Da Vinci'nin ornithopter ve hava vidası gibi tasarımları, günümüzde bildiğimiz kinetik heykellerle büyük benzerlikler göstermekte ve hareketli işlevler içermektedir (Şekil 16) (Parlakkaya, 2021).



Şekil 16. Leonardo Da Vinci'nin ornithopter ve hava vidası tasarımları.

20. yüzyıla gelindiğinde, kinetik heykel kavramı daha anlaşılır ve belirgin bir nitelik kazanmıştır. Dönemin sanatçılarından Marcel Duchamp'ın “Bisiklet Tekerleği” adlı eseri (Şekil 18), erken dönem kinetik sanat örneklerinden biri olarak kabul edilir. Duchamp, bu eserinde hazır bir nesneyi alışılmış işlevinden kopararak sanata dönüştürmüş; bisiklet tekerleğini bir tabure üzerine monte ederek harekete duyarlı bir yapı ortaya koymuştur. Duchamp'ın Bisiklet Tekerleği eseri, bir nesnenin işlevselliği ile estetik değerini sorgulayan ve kinetik sanatın temelinde yatan hareket ve etkileşim kavramlarını gözler önüne seren çarpıcı bir örnektir (Konak, 2016). Duchamp'la birlikte Rus heykel sanatçısı Vladimir Tatlin de kinetik sanatın öncülerinden biri olarak kabul edilmektedir. Aslen konstrüktivizm akımının sanatçılarından olan Tatlin'in “Üçüncü Enternasyonal Anıtı” isimli eseri (Şekil 17), kinetik sanatın ortaya çıkmasında önemli rol oynamıştır (Özer, 2009).

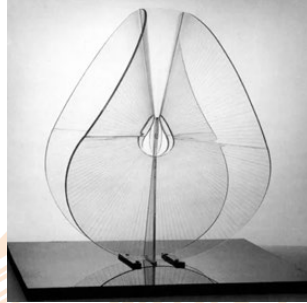
Kinetik sanatın 1920’de kuramsal olarak tanımlanmasıyla birlikte Naum Gabo, hareketi sanatında ön plana çıkaran sanatçılardan biri haline gelmiş ve eserleriyle kinetik sanatı somut bir şekilde tanımlamıştır. Resmi anlamda ilk kinetik heykel olarak kabul edilen eser de Gabo'ya aittir. Sanatçının “Küresel Temada Yarı Saydam Varyasyon” adlı heykeli (Şekil 19), elektrikle çalışmakta ve bu enerji aracılığıyla titreşim yaratan çelik yaylardan oluşmaktadır. Gabo'nun bir diğer eseri olan “Çizgisel İnşa” ise (Şekil 20) teller arasında hareketlilik ve titreşim kazandırılması yoluyla kinetik sanatın mekânsal dinamizmini gözler önüne sermektedir (Konak, 2016).



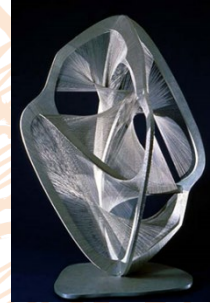
Şekil 17. Vladimir Tatlin, "Üçüncü Enternasyonal Anıtı", 1919.



Şekil 18. Marcel Duchamp, "Bisiklet Tekerleği". 1913

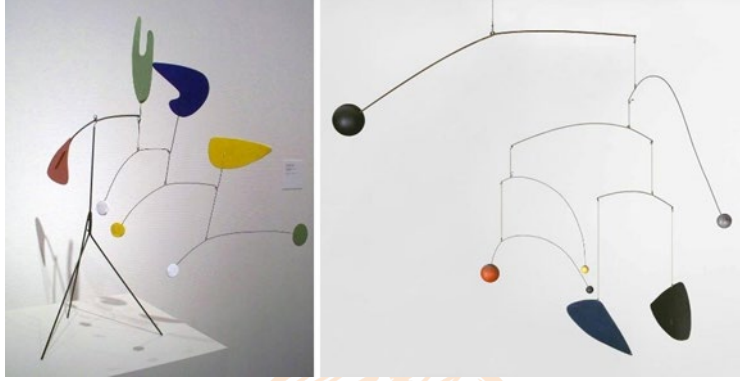


Şekil 19. Naum Gabo, Küresel "Temada Yarı Saydam Varyasyon", 1937.



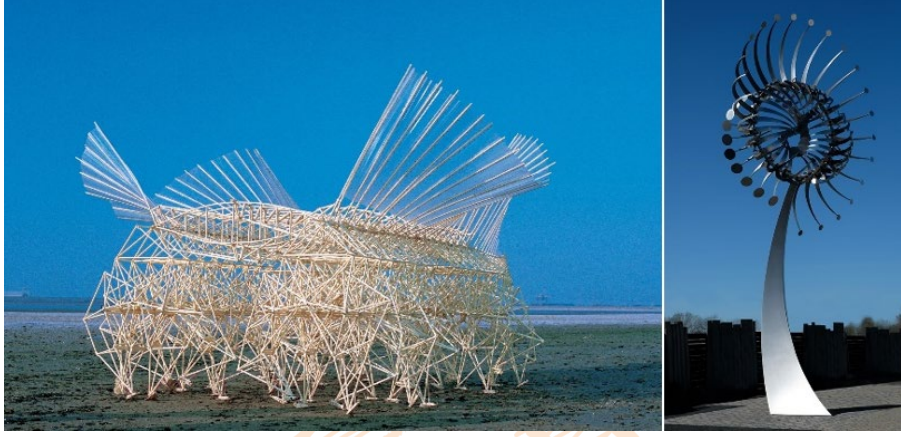
Şekil 20. Naum Gabo, "Çizgisel İnşa", 1955/1970.

Kinetik sanat denildiğinde akla gelen en önemli sanatçılardan biri olan Alexander Calder aldığı mühendislik eğitimiyle disiplinler arası bir perspektif geliştirmiş ve bu yaklaşımı kinetik sanatına ustalıkla yansıtmıştır (Armağan Benek, 2023). Özellikle "Mobiller" olarak adlandırdığı hareketli heykel serisi, kinetik heykel sanatının en tanınmış ve etkili örnekleri arasında yer alır (Şekil 21). Sanatçı, mobil eserlerinde denge ve ağırlık kavramlarına yer vererek, her bir parçanın diğerleriyle uyumlu ve dengeli bir hareket oluşturmasını sağlamıştır (Arnason & Mansfield, 2013; Bulat, vd. 2013). Bu kompozisyonlarda "denge" soyut bir kavram olmaktan çıkıp somut bir gerçekliğe bürünür. Calder'in mobilleri aynı zamanda evrenin minyatür bir tasviri olarak değerlendirilebilir; eserlerinde yıldız ve gezegenlerin hareketlerinden ilham alır (Barry & Rerup, 2006).



Şekil 21. Alexander Calder'in "Mobillier" serisinden örnekler.

Kinetik sanatın bir diğer önde gelen ismi olan Theo Jansen ise, "Sahil Canavarları" adını verdiği, yalnızca rüzgar gücüyle hareket eden ve herhangi bir elektronik hareket mekanizması içermeyen yapılarıyla tanınmaktadır. 1990'lardan bu yana geliştirdiği bu mekanik heykeller, rüzgar enerjisiyle kendi kendine hareket eden eklemlı yapılar olarak dikkat çekmektedir (Şekil 22, Sol). Jansen, biyomekanik prensiplere dayalı bu yaratımlarıyla doğanın hareket formlarını taklit ederek, sanatı mühendislik ve fizik ile birleştiren özgün bir yaklaşım geliştirmiştir (Güney & Yavuz, 2022, s.85). Kinetik heykel sanatının bir diğer önemli ismi olan Anthony Howe, dış mekânlarda sergilenen ve rüzgarla harekete geçen heykelleriyle tanınır (Şekil 22, Sağ). İnce bir işçilikle üretilen bu yenilikçi çalışmalar, paslanmaz çeliğin yansıtıcı özelliğini kullanarak, hareketi ışığın optik motifleri şeklinde yansıtmaktadır. (Koçay, 2022). Howe, izleyicinin zaman ve mekan algısını dönüştürmeyi amaçlayarak, rüzgar etkisiyle sürekli dönüş hareketi yapan kinetik eserlerini özenle düzenlenmiş metal parçalarla devasa kompozisyonlar halinde tasarlamıştır ve bu özgün çalışmalarıyla kinetik sanat alanında etkileyici örnekler sunmaktadır.



Şekil 22. Theo Jansen ise, Sahil Canavarları, 2009 (Sol), Anthony Howe, Rüzgar Gülü, 2017 (Sağ).

Kinetik sanat, sürekli yenilik arayışı içindeki sanatçılar tarafından hareket ve tekrar olgusunu içinde barındıran eserlerle sınırların ötesine taşınmış bir disiplin olarak öne çıkmaktadır. Evrenin hareketinden ilham alan ve bu hareketin kendi içindeki düzenli dengesini yansıtan kinetik eserler, ortaya çıktıkları dönemlerde büyük ilgi görmüştür (Huntürk, 2016). Bu eserlerde bulunan hareket ve tekrarın mükemmel uyumu, izleyiciler üzerinde göz alıcı ve hipnotize edici etkiler yaratmaktadır. Kinetik eserler, mühendis, teknisyen ve sanatçının iş birliğiyle oluşturulan karmaşık yapılar olup, matematiksel prensipleri bünyelerinde barındırmaktadır (Demirkol, 2008). Bu eserler, çeşitli disiplinlerin bir araya gelmesiyle ortaya çıkan yenilikçi formlar sunarak hem estetik hem de bilimsel bir deneyim yaşatmaktadır. Sanatçıların, bu eserlerdeki mekanik yapıtları oluştururken matematik, fizik ve kimya gibi bilim dallarından yararlanması, fraktallerin etkisini de beraberinde getirmiştir.

Kinetik eserlerde, en büyük yapı biriminden en küçüğüne kadar her alanda fraktal izler mevcuttur. Örneğin, Alexander Calder'in "Mobiller" adlı eser serisi veya Anthony Howe'un metal rüzgar gülleri, bu duruma örnek teşkil eden önemli çalışmalardandır (Şekil 23). Kinetik yapıtların içindeki hareket, düzenli, düzensiz, durağan veya karmaşık biçimlerde kendini gösterebilmektedir. Bu çok yönlülük, kinetik sanatın dinamik doğasının bir yansımasıdır ve izleyicilere farklı algı deneyimleri sunar. Ancak, bu düzensizliklerin ardında yatan fraktal boyut, eserdeki ifadenin karmaşıklığının düzenini izleyiciye yansıtır. Fraktal unsurlar,

izleyicinin esere olan bakış açısını yönlendirmede önemli bir rol oynar ve bu sayede izleyici, eserle daha derin bir etkileşim kurar. İzleyicinin gözlem yetisi, fraktaller aracılığıyla daha anlaşılır bir hale gelir; sanatçılar, fraktal unsurları düzen içerisinde kurgularken, izleyicinin gözlemine dayanarak boşlukları tamamlama yetisini de dikkate alırlar (Tuğal, 2018).



Şekil 23. Alexander Calder, 1941 (Sol) ve Antony Howe'nin (Sağ İki) eserlerinde fraktal etkiler.

Fransız ressam Georges Seurat, sanatın en önemli unsurlarından birinin “düzen” olduğunu savunarak, düzenin eserleri daha akılda kalıcı hale getirdiğini, özün daha net aktarılmasını sağladığını ve izleyici üzerindeki rahatlatıcı etkileri artırdığını belirtmiştir (Mattei, 2024). Bu durum, izleyicinin sanat eserine daha yakınlaşmasına ve onu anlama çabasını artırmasına olanak tanımaktadır. İnsan gözünün yaşamın her alanında düzen arayışında olması, karmaşanın içinde bile belirli bir düzene yönelme isteği, fraktal tekrarların kinetik sanatla birleşerek daha ilgi çekici hale gelmesini sağlamaktadır. Kinetik eserler dikkat çekici ve merak uyandıran özellikleriyle sanat dünyasına önemli katkılarda bulunmuştur. Fraktal etki ile oluşturulan bu kinetik eserler, her iki kavramın muhteşem uyumunu gözler önüne sermekte, birbirlerinden beslenerek izleyiciyi doyuma ulaştırmayı başarmaktadır. Bilim ve sanatı bir araya getiren bu sanatçılar, gelişen ve değişen dünyada topluma önemli katkılar sağlamışlardır.

SONUÇ

Sanatın ve matematiğin çok uzak iki kavram gibi görülmesine karşın, aslında kendi içlerinde birbirlerinden etkiler barındırdıkları açıktır. Bir eser üretirken kompozisyon, uyum, ölçü gibi

önemli etmenlerden yararlanılır. Sanatın yalnızca duyumsama ve düş dünyasından ibaret olduğu düşüncesi, oldukça dar bir perspektife işaret etmektedir. Aynı şekilde, matematikçi Benoit Mandelbrot ve birçok meslektaşısı da bilgiye ulaşırken estetik değerlerin derinliklerine inerek, özgürlük doğasından faydalanarak matematik sanatını ortaya koymuşlardır. Günümüz sanatında da kurulan bu bağlar yansımalarını bütüncül bir şekilde eserlerde göstermiştir. Sanatçı, eserini yaratırken anatomi, doğa bilimleri, ışık ve oran-orantıyı doğru bir biçimde kullanma yetisine sahip olmalıdır. Bu nedenle, sanatın çeşitli bilim dallarıyla olan ilişkisi göz ardı edilemez. Benzer şekilde, izleyici de eseri incelerken bu bilimlerden faydalanarak daha derin bir algılama sürecine girmelidir (Yurtsever, 2014). Çünkü bu eserlere yönelik estetik deneyimler sonsuz sorgulama, araştırma ve anlamlandırma süreçlerine olanak tanır.

Sonuç olarak, fraktal etki anlayışı bir geometri terimi olarak ortaya çıkmış olsa da bu kavramın sanata yansıma ve entegrasyon durumları mevcuttur. Kinetik sanat içinde yer alan fraktal unsurlar ise eserleri tekrarlar ile hareket durumunu tamamlayarak izleyiciye estetik ve anlamlı görünümler sunmaktadır. Böylece, sanat ve matematik arasındaki bu etkileşim, izleyici ile eser arasındaki bağı güçlendirirken, her iki alanın da derinliklerini keşfetme imkânı tanır.

KAYNAKÇA

1. Aktulum, K. (2011). *Metinlerarasılık//Göstergelerarasılık*, Kanguru Yayınları.
2. Alik, B. (2015). *Mimarlıkta tasarlama yöntemleri ve fraktal tasarımlar üzerine bir inceleme* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Kocaeli Üniversitesi.
3. Antmen, A. (2014). *20. yüzyıl batı sanatında akımlar* (7. baskı.). Sel Yayıncılık.
4. Armağan Benek, S. (2023). Alexander Calder'in sanat hayatı. *Rumeli'de Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, 33, 755-762. <https://doi.org/10.29000/rumelide.1285342>
5. Arnason, H. H., & Mansfield, E. C. (2013). *History of modern art: Painting, sculpture, architecture, photography* (7. baskı.). Pearson.
6. Barry, D. & Rerup, C. (2006) *Going mobile: Aesthetic design considerations from Calder and the constructivists*. *Organization Science*, 17(2), 262-276. <https://doi.org/10.1287/orsc.1050.0165>
7. Boyacı, M. (2021). *Fraktal sanat ve dile gelmeyen sanatçıları*. *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*, 7(1), 295-311. <https://doi.org/10.22252/ijca.901702>
8. Bulat, M., Bulat, S., & Aydın, B. (2014). Alexander Calder'in açık yapıtları (1898-1976). *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 31, 31-49.
9. Cannon, J. W. (1984). *The fractal geometry of nature*. by Benoit B. Mandelbrot. *The American Mathematical Monthly*, 91(9), 594-598.
10. Cengiz, Ö., & Uluişik, D. (2020). *Doğanın geometrisi "fraktallar" ve sanat*. M. Gönül (Ed.), *Güzel Sanatlar Alanında Akademik Çalışmalar-II içinde*, ss. 83-100. Gece Kitaplığı.
11. Cengiz, Ö., Uluişik, D., Kara, F. N. (2020). *Çağdaş Sanat Yapıtlarında Fraktal Geometri Etkileri Üzerine Bir Değerlendirme*. *Kafkas Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, (26), 563-576.

12. Cınbarcı, A. (2015). Fraktal geometri ve tekrar olgusu [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Yeditepe Üniversitesi. Demirkol, V. (2008). Batı Sanatında Modernizm ve Postmodernizm. Evrensel.
13. Eroğlu, A. (2017). John Dewey’de deneyim ve sanat, Hiperlink.
14. Genç, C. (2019). Fraktal geometri ile sanatsal pratikler [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Hacettepe Üniversitesi.
15. Gülderen, D. (2017). Fraktal geometrinin plastik sanatlarda kullanımı [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Marmara Üniversitesi.
16. Güney, E. ve Yavuz, H. (2022). Mekan ve yaşam kurgusu bağlamında yapay yaşam sanatı. Uluslararası Kültürel ve Sosyal Araştırmalar Dergisi (UKSAD), 8(2), 83-94.
17. Huntürk, Ö. (2016). Heykel ve sanat kuramları. Hayalperest Yayınevi.
18. Karakuş, F., & Baki, A. (2011). İlköğretim 8. Sınıf matematik öğretim programı ve ders kitaplarının fraktal geometri konusu kapsamında değerlendirilmesi. İlköğretim Online, 10(3), 1081-1092.
19. Koçay, T. (2022). Heykelde yapay ışık ve hareket: lumino-kinetik heykel. Pearson Journal Of Social Sciences & Humanities, 7(21), 52-66.
20. Konak, C. (2016). Modern heykel sanatında kinetik başlangıçlar. Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi, 33, 378-388.
21. Lefevbre, H. (2020). Gündelik hayatın eleştirisi I, Sel Yayıncılık.
22. Mandelbrot, B. B. (1989). Fractal geometry: what is it, and what does it do?. Proceedings of the Royal Society of London. A. Mathematical and Physical Sciences, 423(1864), 3-16.
23. Mattei, S. (2024, 27 Ekim). Georges Seurat'ın La Grande Jatte Adası'nda bir pazar öğleden sonrası. <https://www.artmajeur.com/tr/magazine/5-sanat-tarihi/georges-seurat-in-la-grande-jatte-adasi-nda-bir-pazar-ogleden-sonrasi/333388>

24. Özer, A., & Akyüz, U. (2016). Kinetik heykel sanatı öncüleri. Akdeniz Sanat Dergisi, 9(19), 74-91.
25. Özer, Y. (2009). Konstrüktivist heykelde boşluk kavramı [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Dokuz Eylül Üniversitesi.
26. Parlakkaya, N. (2021). Leonardo Da Vinci'nin bilime olan merakının sanatına etkisi [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Necmettin Erbakan Üniversitesi.
27. Read, H. (2014). Sanatın anlamı (Asgari, N. çev.). Hayalperest.
28. Sipahi, C. (2021). Seramiğe kinetik yaklaşım [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi.
29. Taylor, R. P., Guzman R., Martin, T.P., Hall, G.D.R., Micolich, A.P., Jonas D. and Marlow, C.A. (2007). Authenticating Pollock paintings using fractal geometry, Pattern Recognition Letters. 1-17
30. Tepe, E. (2014). "Plastik Sanatlarda Fraktal". Yüksek Lisans Tezi. [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi.
31. Tuğal S. A. (2018). Oluşum süreci içinde Op Art. Hayalperest Yayınevi.
32. Weisstein, E. W. (t.y.) Koch Snowflake. From MathWorld--A Wolfram Web Resource. <https://mathworld.wolfram.com/KochSnowflake.html>
33. West, B. J. (1990). Fractal forms in physiology. International Journal of Modern Physics B, 4(10), 1629-1669.
34. Yutsever, H. (2014). kozmos-kaos-kübizm. Detay Yayıncılık.

GÖRSEL KAYNAKÇA

1. Şekil 1 Cınbarcı, A. (2016). Fraktal geometri ve evrim. Deneysel Tıp Araştırma Enstitüsü Dergisi, 6(11), 101-108.
2. Şekil 2: Karakuş, F., & Baki, A. (2011). İlköğretim 8. Sınıf matematik öğretim programı ve ders kitaplarının fraktal geometri konusu kapsamında değerlendirilmesi. İlköğretim Online, 10(3), 1081-1092.

3. Şekil 3: <https://arch365bilgi.blogspot.com/2016/03/fraktal-geometri-ile-tasarm.html> (Erişim Tarihi: 02.09.2024). <https://tr.wikipedia.org/wiki/Tafoni> , (Erişim Tarihi: 02.09.2024).
4. Şekil 4: <https://yolyoga.wordpress.com/tag/sedefli-deniz-helezonu/> (Erişim Tarihi: 02.09.2024).
5. Şekil 5: <https://www.facebook.com/photo/?fbid=3986034518133953&set=a.57381965602214> (Erişim Tarihi: 05.09.2024). <https://8-matematik.weebly.com/fraktallar.html> (Erişim Tarihi: 05.09.2024).
6. Şekil 6: <https://geometriogretimi.blogspot.com/2017/12/kar-tanesindeki-buyuleyici-simetri-ve.html> (Erişim Tarihi: 05.09.2024).
7. Şekil 7: <https://www.pngwing.com/tr/free-png-cbwav> (Erişim Tarihi: 05.09.2024).
8. Şekil 8: <https://biblioteca.acropolis.org/wp-content/uploads/2014/10/alfombra-Sierpinski.jpg> (Erişim Tarihi: 08.09.2024).
9. Şekil 9: <https://baskent.edu.tr/~tkaracay/etudio/agora/zv/2007/PascalUcgeni.htm> (Erişim Tarihi: 08.09.2024).
10. Şekil 10: https://tr.m.wikipedia.org/wiki/Dosya:Cantor_set_in_seven_iterations.svg (Erişim Tarihi: 13.09.2024).
11. Şekil 11: Van de Cruys, S., & Wagemans, J. (2011). Putting reward in art: A tentative prediction error account of visual art. *i-Perception*, 2(9), 1035-1062.
12. Şekil 12: https://tr.wikipedia.org/wiki/Kanagawa_Oki_Nami_Ura (Erişim Tarihi: 13.09.2024).
13. Şekil 13: <https://www.artrabbit.com/events/hans-haacke> (Erişim Tarihi: 13.09.2024).
14. Şekil 14: Boyacı, M. (2021). Fraktal sanat ve dile gelmeyen sanatçıları. İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi, 7(1), 295-311. <https://doi.org/10.22252/ijca.901702>
15. Şekil 15: <https://ozlemdevrim.blogspot.com/2012/10/egeran-galeri-ilhan-komansuzluk.html> (Erişim Tarihi: 29.10.2024).

16. Şekil 16: <https://shiftdelete.net/da-vinci-dehasi> (Erişim Tarihi: 19.09.2024).
17. Şekil 17: https://tr.wikipedia.org/wiki/Vladimir_Tatlin (Erişim Tarihi: 19.09.2024).
18. Şekil 18: <https://elifulamaa.wordpress.com/2018/08/17/sanat-ve-marcel-duchamp/> (Erişim Tarihi: 19.09.2024).
19. Şekil 19: Séquin, C. H. (2007). Computer-aided design and realization of geometrical sculptures. *Computer-Aided Design and Applications*, 4(5), 671-681.
20. Şekil 20: Özer, A., & Akyüz, U. (2016). Kinetik heykel sanatı öncüleri. *Akdeniz Sanat Dergisi*, 9(19), 74-91.
21. Şekil 21: <https://calder.org/archive/all/works/hanging-mobile/> (Erişim Tarihi: 25.10.2024)
22. Şekil 22: <https://news.wttw.com/2016/04/12/inside-world-theo-jansen-s-strandbeest-dream-machines> (Erişim Tarihi: 27.10.2024), <https://www.howeart.net/azlon> (Erişim Tarihi: 27.10.2024)
23. Şekil 23: <https://calder.org/works/hanging-mobile/vertical-foliage-1941/> (Erişim Tarihi: 27.10.2024) <https://www.instagram.com/anthony.howe.art/> (Erişim Tarihi: 27.10.2024)

Makale Türü: inceleme Makalesi
Gönderilme Tarihi: 17 Eylül 2024
Kabul Tarihi: 2 Kasım 2024

KADIKÖY'DEKİ DAR CEPHELİ BİNALARIN İÇ MEKÂNLARINA MULTİFONKSİYONEL MİMARİ YERLEŞİM ÖNERİSİ: İTHAKİ YAYINLARI

MULTIFUNCTIONAL ARCHITECTURAL LAYOUT PROPOSAL FOR THE INTERIORS OF NARROW-SIDED BUILDINGS IN KADIKÖY: İTHAKİ PUBLISHING

Ayşe Gülçin URAL – 0000-0002-9763-8128

ÖZET

Dar cepheli yapıların iç mekân kurguları iç mimarlar için bazı zorluklar getirmektedir. İstanbul gibi talebin yüksek olduğu şehirlerin eski yerleşim bölgelerinde dar cepheli yapılarla sıklıkla karşılaşmaktadır. Kadıköy merkezinin de önemli bir örnek olduğu bu yerleşim yerleri, dar sokakları ve eski alt yapılarına rağmen hala yoğun talep görmekte, bu talep de yapı iç mekânlarının aynı ya da farklı işlevlerle yeniden tasarlanması ve tadilatla sokulmasını gerektirmektedir. Bu çalışmada da dar cepheli bir yapıya multifonksiyonel bir tasarım için yapılması gerekenleri; bir örnek baz alınarak tespit edilmiş, bu bağlamda yeni projeler için rehber olması amacıyla çözüm önerileri geliştirilmiştir. Örneklem yapı Kadıköy Moda mevkiinde bulunan dar cepheli ve bitişik nizam yapıların içine yerleştirilen, tasarım ve uygulamanın bir kısmı yazar tarafından yapılan bir projedir. İthaki Yayınları'na ait olan bu projenin içinde yayınevi birimi, atölyelerin olduğu bir akademi bölümü, kafe bölümü, toplantı ve söyleşi bölümü ve tüm bunların depolama alanları yerleştirilmiştir. Araştırmada benzer çalışmaları incelemek amacıyla nitel araştırma yöntemlerinden genel tarama modeli; projeye ait bilgi ve görsellere ulaşmak için yazar arşivinden belgesel tarama modeli kullanılmıştır. Çalışmanın hem dar cepheli hem bitişik nizam hem de multifonksiyonel olma zorluklarına sahip bir projenin gerek tasarımcılara deneyim yönüyle gerek yeni araştırmalara altlık oluşturabileceği yönüyle önemli olduğu düşünülmektedir.

Anahtar Kelimeler: *Bitişik Nizam Yapılar, Dar Cepheli Yapılar, Kadıköy, Multifonksiyonel Yapılar, Yayınevi Mimarisi.*

ABSTRACT

The interior layouts of narrow-sided buildings pose some difficulties for interior architects. Narrow-facade buildings are frequently encountered in old residential areas of cities where demand is high, such as Istanbul. These settlements, of which the center of Kadıköy is an important example, are still in high demand despite their narrow streets and old infrastructures, and this demand requires the interior spaces of the building to be redesigned and renovated with the same or different functions. In this study, what needs to be done for a multifunctional design of a narrow-facade structure; It was intended to be determined and itemized based on an example. The sample building is a project that is placed in narrow-sided and adjacent buildings in Kadıköy Moda area, and some of the design and implementation are made by the author. In this project, which belongs to Ithaki Publications, a publishing house unit, an academy section with workshops, a café section, a meeting and interview section and all their storage areas are placed. In order to examine similar studies in the research, the general survey model, which is one of the qualitative research methods; A documentary scanning model from the author's archive was used to access the information and visuals of the project. It is thought that the study is important in terms of a project that has the difficulties of being both narrow-sided, adjacent and multifunctional, both in terms of experience for designers and in terms of creating a basis for new researches.

Keywords: *Adjacent Buildings, Narrow-Facade Buildings, Kadıköy, Multifunctional Buildings, Publisher Architecture.*

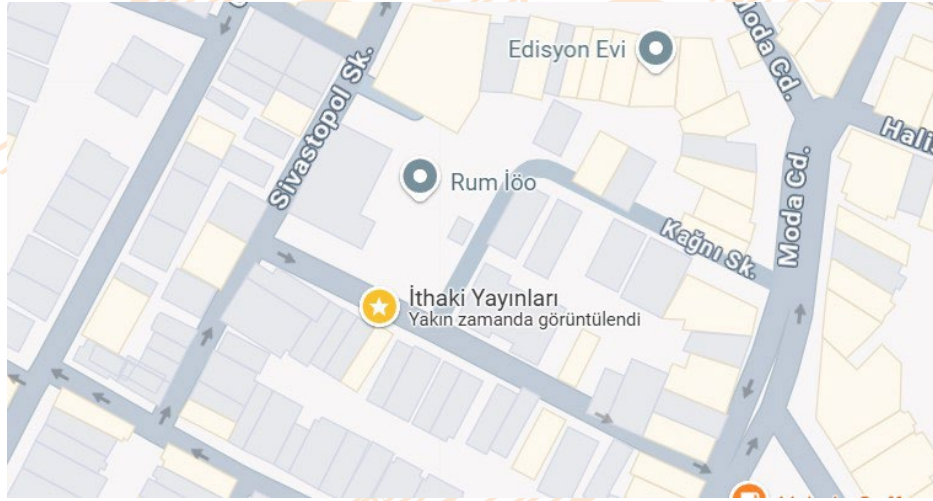
1. GİRİŞ

1.1. Moda mevki

İstanbul'un önemli semtlerinden biri olan Kadıköy, çeşitli mimari özellikleriyle dikkat çekmektedir. İstanbul'un Anadolu Yakası'nda yer alan ve tarihi ile modern yaşamın iç içe geçtiği, renkli bir semt olan Kadıköy'ün merkezi başta olmak üzere bazı bölgelerinde, özellikle Moda gibi tarihi semtlerde, eski İstanbul'a özgü dar cepheli, ahşap ya da taş binalar görmek mümkündür. Bu binalar genellikle üç veya dört katlıdır ve dar cephelere sahiptir. Kadıköy merkezde daha sonrasında yapılan betonarme yapılar da yerleşimin bu şekilde gelişmesi sebebiyle bitişik nizam ve dar cepheli parsellere yerleşmişlerdir. Kadıköy'ün sokakları, dar ve eski yapılarıyla karakterizedir. Bu yapılar, semtin özgün mimari dokusunu oluşturur ve günümüzde bile bu dokuyu korumaya devam eder. Özellikle Bahariye Caddesi ve civarındaki, sokakların genellikle dar ve kıvrımlı olması sebebiyle binaların cephe genişliklerini etkilenmekte, bu tür dar cepheli binalar yoğun olarak görülmektedir. Bu yapılar her zaman konut olmamakta giriş katları Kadıköy'ün bir cazibe merkezi olması sebebiyle çeşitli işletmelerce kullanılmaktadır. “Kadıköy Merkez bölgesinin seçilmesinin nedeni; Anadolu Yakası'nın konum ve ulaşım açısından odak noktalarından biri olmasının yanı sıra, tarihi dokusu (Kadıköy Çarşısı, Tarihi Moda İskelesi, Haydarpaşa Tarihi Tren Garı, Süreyya Operası, Rasimpaşa mahallesinin tarihi dokusu vb.) ve doğal nitelikleriyle (Kadıköy Rıhtım ve Moda Sahil aksı) birlikte çekici kentsel nitelikler (ticaret işlevleri ve kamusal alanlar) barındırmasıdır” (Albayrak ve Erkan, 2023:406). Dar cepheli binalar hem eski İstanbul'un hem de modern şehirleşmenin izlerini taşır. Bu tür binalar, alanın verimli kullanılmasını sağlarken aynı zamanda bölgenin tarihi dokusunu ve estetiğini korumaya yardımcı olur. Günümüzde, Kadıköy'deki bazı tarihi binalar restore edilerek hem bu binaların tarihî dokusu korunmakta hem de modern kullanım alanları oluşturulmaktadır. “Mimarlar, nesnenin işlevsel amaçlarının kapsamını, yani öngörülen değişiklikleri artırmak için mimari hacimlerin iç ve dış mekânlarını dönüştürür. Kütüphane alanının konferans salonu veya küçük bir oditoryum olarak kullanılması veya yılın sıcak aylarında şehir kafelerindeki terasların düzenlenmesi buna bir örnek olabilir” (Bantserova ve Ivanova, 2023:2311). Bu çalışmalar, bölgenin hem tarihi mirasını hem de günümüz gereksinimlerini dengede tutma çabasıdır.

Ancak dar cepheli binaların iç mekânlarına yerleşim hem tasarım hem de günlük yaşam açısından çeşitli zorluklar getirmektedir. Mekânın verimli kullanımı, alan kısıtlamaları, doğal ışık ve doğal havalandırma gerekliliği, depolama alanı eksikliği, dar koridorlar ve merdivenler veya özel alanların yetersizliği gibi zorluklar hem kullanıcılar hem de mimarlar açısından tehdit yaratmaktadır. Bu anlamda mikro mekânlar ile benzer özellikler görüldüğü söylenebilir. “Mikro mekânlar kendine has özelliklerinden dolayı donatı tasarımları da onlara özel olmaktadır. Yani mekâna özel bir kurguyla oluşturulan donatılar o mekân ile anlamlı ve kullanışlı hale gelmektedir” (Kurnalı, 2021:424).

Bununla birlikte Kadıköy merkezinde bulunan bu dar cepheli yapıların bir diğer özelliği de bitişik nizam olmalarıdır. Benzer şekilde bitişik nizam yapılar da gerek mimari gerek iç mimari olarak sorunlar doğurmaktadır. Bitişik nizam yapılar, özellikle şehir merkezlerinde ve yoğun yerleşim alanlarında yaygın olarak görülen bir yapı tipidir (Şekil 1).



Şekil 1: Yapının bulunduğu sokak ve çevresi (Google Maps, URL-1).

Bitişik nizam yerleşimlerde; gizlilik ve gürültü sorunları, doğal ışık ve doğal havalandırma sorunları, yangın yayılma riski, estetik ve tasarım kısıtlamaları sıkça karşılaşılan sorunlardır. Tüm bu sebeplerle bitişik nizam ve dar cepheli yapılara doğru yerleşim uygulamaları, mimar açısından bir problematik olarak durmaktadır. Ancak tüm bu zorluklar proje tasarımının başlangıç verileridir ve mimar tarafından çözülerek kullanıcının konforlu yaşam alanlarına sahip olması sağlanmalıdır. “Bireyin ihtiyaçlarını karşılamasının yanı sıra konforunu da etkilemesi nedeniyle tasarım, iç mekânın görsel kompozisyonuyla bağlantılıdır ve biçimiyle

oynar. Çizgileri, ölçęęi, renkleri ve kompozisyonları, iç mekânın ifade niteliklerini ve özelliklerini vermede çok önemlidir” (Alhilo ve Hussein, 2022:2346).

Buradan yola çıkarak çalışmanın amacı, örneklem proje üzerinden dar cepheli ve bitişik nizam bir yapının yeniden işlevlendirilerek tasarlanmasına bir örnek sunmaktır. Örneklem proje olarak belirlenen İthaki Yayınları projesinde, bahsedilenlere ilave olarak bir zorluk daha bulunmaktadır. Projenin multifonksiyonel olarak tasarlanması gerekmektedir. Multifonksiyonellik, dar cepheler ve bitişik nizam yerleşimlerin birlikteliğinden doğan bir mimari süreci aktarmak amacıyla; Kadıköy ilçesi, Moda mevkiinde yazar tarafından uygulanan ve işveren İthaki Yayınları olduğu bir proje örneklem olarak belirlenmiştir. 2017 yılında iç mimarisi yapılmış olan projenin hem tasarım süreci hem de uygulamanın bir bölümü yazar tarafından yapılmıştır.

1.2. Yöntem ve materyal

Bu araştırmanın yönteminde nitel araştırma yöntemlerinden genel tarama modeli ile benzer literatür araştırmaları incelenmiş, ardından belgesel tarama modeli ile projeye ait çizim ve görseller yazar arşivinden çıkarılmıştır. Elde edilen bulgular derlenerek; içerik analizi tekniği ile değerlendirilmiştir. “Nitel içerik analizinde gerçekliğe ulaşabilmek için nedir? Neden? Nasıl? soru kelimelerine cevap aranmaktadır. Böylece yüzeysel olarak görünmeyen gizli mesajlar ortaya çıkarılmaya çalışılmaktadır” (Metin ve Ünal, 2022). Bu araştırmanın amacı da multifonksiyonel, dar cepheli ve bitişik nizam olan bir yapının nasıl avantajlı hale getirilebileceği üzerinden konuyu mimari olarak değerlendirmektir. İstanbul gibi metropol olarak nitelendirilen bir şehrin, önemli ve tarihi ilçelerinden olan Kadıköy, Şişli, Beşiktaş ve benzeri ilçelerde yaşanan mimari zorlukların literatüre bir örnek proje üzerinden girmesi, araştırmacılara ya da mimarlara yeni bakış açıları getirebilir. Çalışma bu sebeple gerekli görülmüştür.

Kadıköy dar sokakları, dar cepheli binaları ile bilinmektedir. Bu tip yapılar genellikle daha eski dönemde inşa edilmiş ve dar arazi şartlarına uygun olarak tasarlanmıştır. Yer yer Osmanlı dönemine ait olan tarihi binalar dikkat çekmektedir. Ancak eskiden sayfiye yeri olan Kadıköy’ün giderek ticarileşmesi ve bir nevi sosyal ve kültürel merkezlerden biri haline dönüşmesi, yapıların yeniden işlevlendirilmesini gerektirmiş, bölgenin ticari yönünü de ön

plana çıkarmıştır. Geçmiş, M.Ö. 600-700'lerde kurulan Chalcedon (Khalkedon) isimli Kadıköy bölgesi, Roma ve Osmanlı dönemlerinde İstanbul'un sayfiye yerleşimi olarak anılmıştır (Kürkçüoğlu ve Ocakçı, 2015). “1940'lı yıllarda ise, bu kez Cumhuriyet elitinin rağbet ettiği bir bölge olur Kadıköy. (Asıl/eski İstanbul'u Osmanlı'nın bir parçası addeden, buna karşın Ankara ile İstanbul'un Anadolu yakasını daha bâkir bulan ve bu bölgelere daha fazla yatırım yapmayı öngören Cumhuriyet politikalarının da bu yönelimde bir payı olduğu kuşkusuzdur)” (Kütükçü, 2014:24).

Örnekleme projede de Kadıköy'ün kültürel ve sosyal yönünü ön plana alan bir proje tasarlanmıştır. Toplamda 7 katlı olan ve eskiden konut yapısı olan bir binanın içine multifonksiyonel bir tasarım talep edilmiştir. “Çok işlevli bina, en az iki farklı varış alanı içeren bir yapıdır, ancak mevcut gerçekleştirmelerin çoğu, bunlardan çok sayıda içerir. Genel olarak çok işlevli binalar, karmaşık bir sistem oluşturan çok sayıda işlevi, karma kullanımlı alanları içerir” (Bajqinovci ve Beqiri, 2020:sny). Multifonksiyonel mimarlık, farklı işlevleri ve kullanımları bir araya getiren, esnek ve çok yönlü mekânlar tasarlamayı amaçlayan bir yaklaşımdır. Bu yaklaşım, günümüzde değişen ihtiyaçlara ve mekânsal taleplere cevap verebilmek için önem kazanmaktadır. Örnekleme tasarım da yayınevi, atölye alanları, kafe, çeşitli söyleşiler ve imza günlerinde kullanılmak üzere daha büyük bir toplanma alanı ve depolama alanlarını içermektedir. Binanın bütünü İthaki Yayınları tarafından kullanılmak üzere tasarlanmıştır. Kafe bölümü dış kullanıma tamamen açık olmakla birlikte, ticari olarak yine İthaki Yayınları'na bağlıdır. Yaklaşık beş fonksiyonu içinde barındırması beklenen tasarım, multifonksiyonel bir tasarımdır.



Şekil 2: Yapı arkasında içinde çeşme bulunan bahçe alanı.

Örneklem yapının bulunduğu mevki olan Moda, Caferağa mahallesine bağlıdır. “Çarşı bölgesindeki yapı adalarının ortalarındaki boşluklar zaman içerisinde ticaret fonksiyonunun da artmasıyla yapılaşmışken, geçmişten günümüze orta üst gelir grubuna hitap eden ve bir konut bölgesi olan Moda, bu yönüyle nispeten korunmuş yeşil sokak dokusu, sahil yolu ve denizle olan ilişkisi sebebiyle Kadıköy’ün gezi amaçlı tercih edilen semtlerinden biri olmuştur” (Delibaş ve Onur, 2023). Tarihî dokusu, kültürel zenginlikleri ve çeşitli aktivite alanlarıyla dikkat çeken Caferağa Mahallesi, tarihî bir mahalle olup Osmanlı döneminde önemli bir yerleşim birimi olarak gelişmiştir. Mahalle, adını Osmanlı döneminde önemli bir devlet adamı olan Cafer Ağa’dan almaktadır. Mahallede, tarihî konaklar, çeşmeler, eski dükkanlar ve sokaklar üzerindeki tarihi yapılar bulunmaktadır. Bu yapılar, semtin tarihi ve kültürel dokusunu koruyarak günümüze kadar ulaşmıştır. Küçük bir çeşme de örneklem olarak belirlenen yapının arka bahçesinde bulunmaktadır (Şekil 2).

Mahalle aynı zamanda, Kadıköy’ün tepelerinden birinde yer almaktadır ve iç kesimlerde dahi kalsa bazı binalardan denizi manzarası görülmektedir. Örneklem yapının da en üst katında bu özellik mevcuttur. Bir kısmı teras olan en üst kattan deniz görülebilmektedir. İlave olarak Caferağa Mahallesi, tarihi dokusu, kültürel zenginlikleri, sosyal aktiviteleri ve merkezi

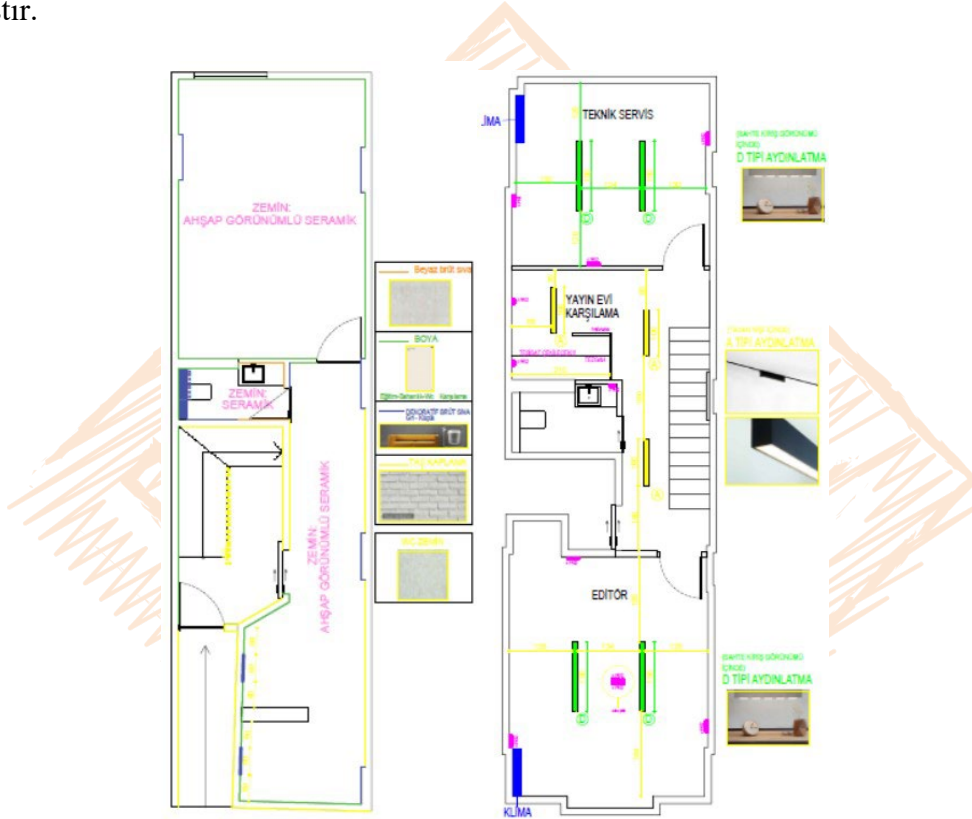
konumuyla Kadıköy'ün önemli ve canlı mahallelerinden biridir. Kültür sanat potansiyeli, çeşitli etkinlikler, sanat galerileri, tiyatrolar, konser mekânları ve sanat atölyeleri ile zengin bir yapıya sahiptir. Sanat galerileri ve sergi mekânları, tiyatro ve performans sanatları, müzik etkinlikleri ve canlı performanslar, sanat atölyeleri ve eğitim programları, kültür merkezleri ve kütüphaneler ile sokak sanatı ve festivaller pek çok açıdan cazibe merkezi haline gelmiştir. Dolayısıyla sıklıkla araştırmalara da konu olmaktadır.

2. BULGULAR

Örneklem proje, Kadıköy'de bir edebiyat yuvası oluşturulmak amacıyla İthaki Yayınları bünyesinde kurgulanmış, içerisinde edebiyat akademisi ve kafenin de bulunduğu beş fonksiyonu barındıran bir projedir. Arsa alanı 104m²'dir, toplam inşaat alanı ise yaklaşık 670 m²'dir. Cephesi ortalama 3.50-4.00 m aralığındadır ve bu alanın içine düşey sirkülasyon da yerleştirilmiştir. Tasarım ve inşaatı 2017 yılında başlamış olup, uygulaması tamamlanarak hızlıca faaliyete geçmiştir. Edebiyat akademisi kapsamında kurmaca, bilim kurgu, editörlük, şiddetsiz iletişim gibi pek çok atölye ve çeşitli edebiyatçılar ile herkese açık söyleşiler düzenlenmektedir. Kafe mahali; yayınevi ve akademiye hizmet etmenin yanı sıra dışarıya da açık olacak şekilde tasarlanmıştır. Bu sebeplerle yapı multifonksiyonel yani çok işlevli özelliktedir. “Çok işlevli kullanım; tasarım çeşitli talepleri karşılayacak şekilde birden fazla işlevi barındırır. İlişkili fonksiyonlar birleştirilerek tek bir kısımda kullanılır. Çok az işleme farklı işlevlere geçilmelidir. Aynı modüller ile farklı işlevlere dönüşüm sağlanmalıdır” (Kurnalı, 2021:428).

Kadıköy gibi eski yerleşim yerlerinde karşılaşılan önemli bir sorun alt yapı problemleridir. Kadıköy'deki binalar, özellikle tarihi dokusu ve eski yapı stoku nedeniyle çeşitli altyapı sorunlarına sahiptir. Bu sorunlar hem binaların kendi yapısal özelliklerinden hem de bölgedeki genel altyapı durumundan kaynaklanmaktadır. Su, kanalizasyon, elektrik ve doğalgaz gibi altyapı tesisatları eski binalarda genellikle yetersiz ve eski olmaktadır. Elektrik tesisatları eski ve yetersiz olabilir, bu da sık sık elektrik kesintilerine ve verimsiz kullanıma yol açabilir. Kadıköy gibi yoğun yapılaşmış bölgelerde, zaman zaman yetersiz veya eski drenaj sistemlerinin su baskınlarına yol açtığı da görülmektedir. Yoğun yağışlarda sokaklarda ve

binaların bodrum katlarında su birikmeleri görülebilir. Eski ve yetersiz kanalizasyon sistemleri, tıkanıklıklar ve kötü koku gibi sorunlara neden olabilir. Bunlar karşılaşılan sorunlardan bazılarıdır ve neredeyse bölgedeki pek çok yapıda görülmektedir. Eski bir altyapıya sahip olan bu binanın da tesisat ve elektrik sistemi binanın kullanımını karşılayacak şekilde en baştan yenilenmiştir. Yapının eski işlevinde de yeni işlevinde de asansör yoktur (Şekil 3). Yeni işlevi tasarlanırken asansör eklemek düşünülmüş olsa da cephe darlığı sebebiyle resmi olarak gerekli olmamıştır.



Şekil 3: Giriş ve 3. kat planları.

Yerel yönetimler tarafından her bina ve mahalle özelinde yapılacak detaylı değerlendirmeler, en uygun çözümlerin belirlenmesini sağlayacak olmakla birlikte, mimarın tasarım esnasında mümkün olacak tüm iyileştirmeleri yapması gerekmektedir. Dolayısıyla örneklem projede bu gibi sorunlar öncelikli sırayı almış ve yıkım sökülme işlerinden sonra hızlıca bu konulara çözüm getirilmiştir. Bu esnada projenin tasarım süreci de devam etmiştir. Gerek iç mekân mahal dizgisi ve mahaller arasındaki ilişki gerek mobilya tasarımları ve malzeme seçimleri üzerine çalışmalar eş zamanlı olarak sürdürülmüştür. “Kurgulama aşamasında işlevsellik, iç mekân

sirkülasyonu, kullanım alanları düşünülerek ve hesaplanarak mobilyalar yerleştirilmektedir. Mobilyaların birer öge olarak tasarlanmasında veya bir iç mekândaki yerleşiminde, kompozisyon kuralları çerçevesinde yapılacak çözümler, yerleşimin kolay kurgulanmasında, kullanıcının işleve bağlı ihtiyaçları ve konfor beklentisinin karşılanmasında kolaylık sağlamaktadır” (Özel, 2021:95).

Projenin oluşma sürecinde mimar açısından önemli bir kolaylık, tasarım sürecinin yalnızca işveren ile ilerletilmemesi; yapının diğer kullanıcıları ile de temasta kalınması olmuştur. Yayınevi bölümü için yayınevi çalışanları, atölyeler için atölye bölümünün organizatörü, kafe bölümü için kafeyi işletecek olan kişilerle görüşmek mümkün olmuştur.

Altyapı sorunlarının yanında; dar cepheye ve bitişik nizam yerleşime sahip bu binanın multifonksiyonel olarak tasarlanması süreci yine bir mimari problematik olmuştur. Dar cephe binalar, geniş alanlar sunmadığı için mobilya yerleştirme ve kullanım alanı oluşturma konusunda kısıtlama yaratmaktadır. Dar cephe binalarda, pencerelerin sınırlı sayıda ve boyutta olması, doğal ışığın iç mekânlara girmesi ve doğal havalandırmanın sağlanması konusunda zorluk yaratmaktadır. Bu sorunların çözülmesi için; raf sistemleri ve duvar monteli depolama ünitelerinden faydalanarak dikey depolama, duvarlarda ve mobilyalarda açık ve yansıtıcı renk seçimleri, yasal çerçevelerin izin verdiği ölçüde mevcut pencerelerin azami ölçüde büyütülmesi, lokal havalandırmalar ile takviye yapılması yoluna gidilmiştir. “Işıkla boğulmuş küçük bir alan daha büyük ve parlak hissettirir ve aynı zamanda dışarıyla bir bağlantı sağlar, bu da mekân hakkında nasıl hissettiğiniz açısından çok fazla farklılık yaratır. Küçük bir alan için yaratıcılığın sergilenebilmesi için akıllı çözümler tartışılmaz bir gerekliliktir” (Baper ve Saied, 2020:12).

Katlarda bulunan küçük balkonlar, kafenin bahçesi ve teras katta bulunan balkon; kullanıcıları bina içinde hapsolmaktan kurtaracak şekilde, açık planlı olarak tasarlanmıştır (Şekil 4). Arzu edildiği takdirde söyleşilerin bahçe veya terasta gerçekleşebilir olması için bu mekânlara da gerekli görüntü ve ses tesisatı düşünülmüştür. Ses yalıtımı konusunda hem yapının bitişik nizam olması hem de bölgenin zaman zaman fazla gürültülü olması sebebiyle hassas yalıtım malzemeleri seçilmiş, çift camlı pencereler tercih edilmiştir.



Şekil 4: Dış cephe görüntüsü.

Tasarımın önemli parametrelerinden biri olan renk seçimleri için çeşitli kartelalar toplanmıştır. İç mimarlıkta renk kullanımı, mekânları daha geniş ve ferah göstermek için önemli bir araçtır. Doğru renk seçimleri ve kombinasyonları, küçük ve dar alanları daha büyük ve açık hissettirebilir. “Renk; sembolik, fonksiyonel ve psikolojik etkileri ile mekân üzerinde aktif olan önemli öğelerden biridir. İç ve dış mekânda bulunan yüzeylerin ve biçimlerin doğru ve/veya istenen biçimde algılanmasına renk farklılıkları yardımcı olur. Renk mekâna; kimlik, anlam ve değer kazandırır” (Alici ve Paktaş, 2020:90). Dolayısıyla bu projede de binanın dar cephesini kullanıcılara unutturacak renkler ve malzemeler seçilmiştir. Simetrik ve tek düze bir tasarım olmasından kaçınılmıştır. Kullanıcıların motivasyonunu arttıracak ve binanın darlığını hissettirmeyecek şekilde renk çalışmaları yapılmıştır. Duvarlarda, tavanlarda ve büyük

mobilyalarda beyaz ve krem tonları kullanmak, mekânın daha geniş ve aydınlık görünmesini sağlar. Beyaz renk, ışığı yansıtarak mekânın daha büyük görünmesine yardımcı olur. Açık gri, açık mavi, açık yeşil gibi pastel tonlar, mekânın ferah görünmesini sağlarken beyaz kadar sert olmayan yumuşak bir his verir. Tavanı beyaz veya çok açık bir renkte boyamak, tavanın daha yüksek görünmesini sağlar ve mekânın genişliğini artırır. Açık renkli zemin kaplamaları (açık ahşap, açık gri, beyaz seramik vb.), mekânda daha geniş ve ferah bir görüntü elde edilmesine katkıda bulunur. Duvarların çoğunu açık bir renkte tutarken, bir duvarı biraz daha koyu bir tonda boyamak, derinlik katar ve mekâna dinamizm kazandırır. İç mimaride renk kullanımının bu avantajlarından faydalanılarak tasarım şekillendirilmiştir. Duvarlar büyük oranda damla sakızı renginde boyanmış ya da beyaz renk ateş tuğla döşenmiştir. Ancak tek düzeliği kırmak ve mekânı daha büyük hissettirmek amacıyla çoğu kolon ve perde duvar brüt beton görünümlü antrasit rengine boyanmıştır. Tavanlarda beyaz renk tercih edilmiştir. Kafede ve bazı atölye alanlarında zemin malzeme seçiminde; krem renk seramik tercih edilirken yine bazı atölyeler ve yayınevi ekibi tarafından kullanılacak birimlerde açık gri renkte parke kullanımına gidilmiştir (Şekil 5). Aydınlatmalarda da gri rengin çeşitli tonlarından faydalanılmıştır.



Şekil 5: Atölye üç boyut çalışması.

Temel tasarım kriterlerinde de bilindiği üzere; mobilya, dekoratif aksesuarlar veya sanat eserlerinde parlak vurgu renkleri kullanmak, dikkatleri belirli noktalara çekerek mekânı daha

canlı ve enerjik hale getirir. Bu tasarımda da mekâna dinamizm katmak için vurgu rengi belirlenmiş, bu renk sarı olarak tercih edilmiştir. Mekân içinde sarı renk özellikle mobilyalarda ve kapılarda sıklıkla görülmektedir (Şekil 6). Sarı renk, iç mimaride kullanıldığında mekâna enerji, canlılık ve sıcaklık katan güçlü ve etkileyici bir renktir. Sarı rengin farklı tonları, alanın atmosferini ve hissini büyük ölçüde etkileyebilir. Mekâna pozitif bir enerji yayarak, kullanıcıların daha dinç ve motive hissetmelerini sağlamaktadır. Sarı, mutluluk ve neşe ile ilişkilendirilen bir renktir (Özdemir, 2005). Mekâna sıcaklık ve neşe katarak, insanların kendilerini daha mutlu hissetmelerine yardımcı olur. Aynı zamanda zihni uyarıcı etkisi ile konsantrasyonu arttırmaktadır. Rengin bu özellikleri, çocuk atölyelerinde kullanılmak üzere tercih edilmesine sebep olmuştur.

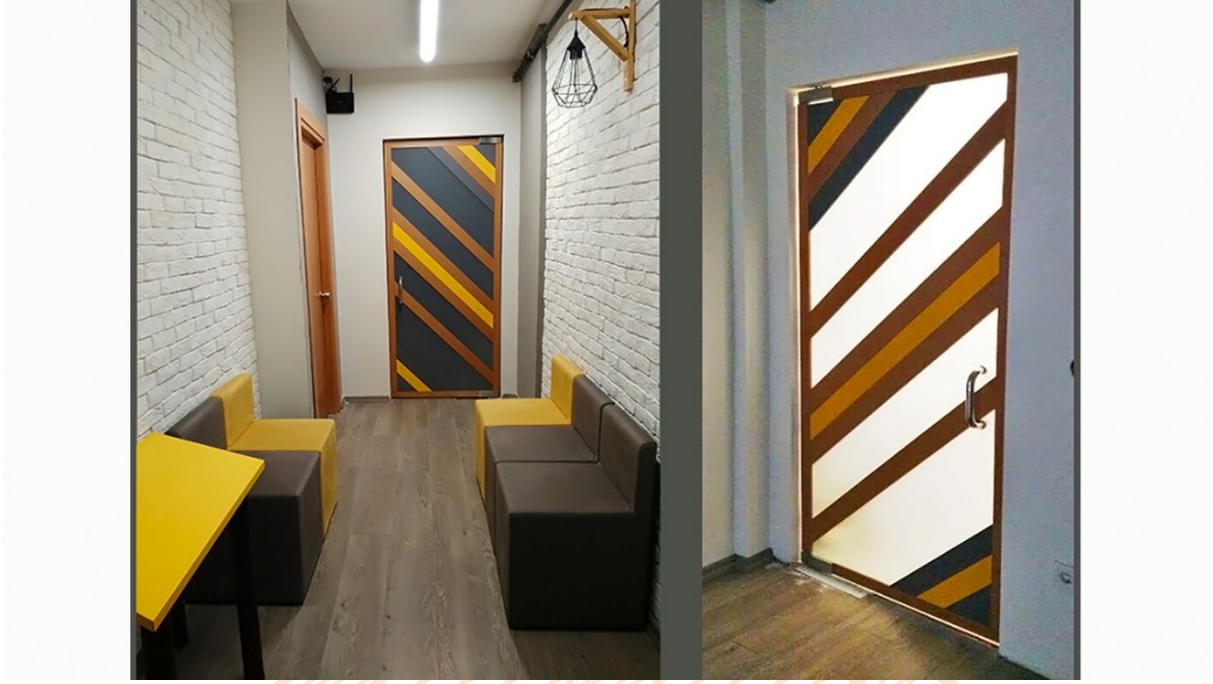
Bununla birlikte sarı, dikkat çekici bir renktir ve odak noktası yaratmak için kullanılabilir. Dolayısıyla neredeyse tüm kapıların tasarımında bu renk tercih edilmiştir. Sıcak sarı tonları, mekânın daha davetkar ve konforlu hissettirilmesine yardımcı olabilir. Özellikle soğuk iklimlerde, sıcak bir ortam yaratmak için idealdir. Tasarımda sarının sıcaklığından, sert zemin malzemelerinin soğukluğunu kırmak için faydalanılmıştır. Aynı zamanda sarı renk, doğal ışığı yansıtarak mekâna daha aydınlık ve ferah bir görünüm kazandırır. Bu özellik, küçük ve karanlık alanlarda oldukça faydalıdır.



Şekil 6: Edebiyat akademisi karşılama alanı.

Sarı renk; beyaz, gri ve bej gibi nötr renklerle kombinlendiğinde dengeli ve modern bir görünüm elde edilmektedir. Mavi, yeşil ve turuncu gibi diğer canlı renklerle kombinlenerek ise dinamik ve enerjik bir dekorasyon oluşturulabilir. Bu tasarımda multifonksiyonel arayıştan kaynaklı daha dengeli bir kullanıcı hissiyatı yaratılmak istenmiştir. Dolayısıyla sarı renk; gri, bej ve beyaz renkleri ile kombine edilmiştir.

Mekânın daha geniş ve konforlu hissedilmesi amacıyla kullanılan bir diğer teknik; optik illüzyonlar olmuştur. Burada kastedilen; çizgiler, desenler ve materyal çeşitliliğinin kullanımınıdır. Aynı renk tonlarında farklı dokular ve materyaller kullanmak, derinlik ve boyut hissi yaratmaktadır. Duvarlarda bu yöntemden faydalanılmıştır. Çizgi ve desenlerden ise kapıların ve mobilyaların tasarımında faydalanılmıştır. Kapılar bu proje için özel tasarlanmış, yayınevi hariç bütün kapılarda asimetrik ve açılı çizgiler kullanılmasına özen gösterilmiştir (Şekil 7). Yayınevinde dikkat dağınıklığına sebep olmamak için bu kapılar tercih edilmemiş ancak bu alanlarda da yine özel üretim aynı renk ve malzemeye sahip kapılar ürettirilmiştir.



Şekil 7: Atölye kapıları.

Odalar arasında tutarlı bir renk paleti kullanmak, mekânın akışını artırır ve daha geniş bir alan hissi yaratır. Dolayısıyla tüm katlar bütünlük içinde tasarlanmıştır. Koridorlardan atölyelere, kafe bölümünden yayınevi birimine kadar birbirlerine referans olan unsurlar sağlanarak mekânın akışını arttırmak amaçlanmıştır.

Örnekleme projede olduğu gibi multifonksiyonel bir mimari yapıda, mekânların daha verimli ve daha etkin kullanılması amaçlanmaktadır. Mobilya tasarımları bu noktada önemli bir rol üstlenir. Günümüzde bu yaklaşım, modern şehirleşme ve yaşam tarzı değişiklikleri ile birlikte daha da önem kazanmaktadır. Konutlardan ofislere, otellerden okullara kadar pek çok farklı işlevdeki yapıda çok amaçlı mekânlar kurgulanmakta, bu bağlamda farklı biçimlerde tasarlanan mobilyalardan faydalanılmaktadır. “Yüzyıllar boyunca ev içi tek veya birkaç işlevden oluşuyordu: yataklar, masalar, sandalyeler, dolaplar vb. Bu tür şeyler, alışkanlıkla kullanılmak üzere geleneksel bir yöntem haline getirilmişti. Son zamanlarda daha karmaşık işlevlere sahip pek çok şey ortaya çıktı: katlanır yataklar ve sandalyeler, esnek ürünler vb.” (Ruslanova, 2011:31). Mekânın farklı kullanım ihtiyaçlarına göre yeniden düzenlenebilmesi için modüler mobilya tasarımcılar veya kullanıcılar için bazı çözüm kolaylıkları sunmaktadır. Bu sayede mekâna esneklik ve değişkenlik katmak mümkün olmaktadır. Modüler mobilyalar ve özel

yapım mobilyalar, özellikle dar cepheli binalar gibi alan kısıtlamalarının olduğu yerlerde büyük avantajlar sağlamaktadır. Örneklem projede de bu avantajlardan yararlanmak için atölye, karşılama ve kafe alanlarında modüler mobilyadan faydalanılırken; mobilyaların % 70’lik bölümü özel tasarım ve yapımıdır (Şekil 8).



Şekil 8: Atölye modüler çalışma masası.

Modüler mobilyalar, farklı parçaların birleştirilmesiyle oluşturulduğu için mekâna ve ihtiyaçlara göre kolayca yeniden düzenlenebilir. Farklı şekil ve boyutlarda oldukları için de dar alanlarda maksimum verimlilik sağlamaktadırlar. Birçok modüler mobilya, gizli depolama alanları sunar. Modüler mobilyaların parçaları genellikle kompakt ve hafif olduğundan, dar alanlarda bile rahatça taşınabilir. Parçalar yenilenebilir veya değiştirilebilir olduğu için mobilyaların kullanım ömrü de uzamaktadır. “Eylem alanlarının üst üste bindirildiği mobilya

tasarımında, bir araç aynı anda birden fazla eyleme hizmet etmektedir. Daha çok küçük yaşam alanlarında tercih edilen kompakt mobilyalar kendi içerisinde belirli bir düzende yerleştirilmiş, birçok işlevi bir arada bulunduran komple bir amaca hizmet eden mobilyalardır” (Üst, 2015:108). Parçaların tekrar tekrar kullanılması, mobilya atıklarının azaltır ve çevre dostu bir seçenek sunar. Dolayısıyla örneklem projede modüler mobilyadan sıkça faydalanılmıştır. Bununla birlikte özel yapım mobilyaların da çeşitli avantajları mevcuttur. Özel yapım mobilyalar, kişisel zevklere ve ihtiyaçlara göre tasarlanmaktadır. Standart mobilyalardan farklı olarak, özel yapım mobilyalar mekânın karakterine katkı sağlar. Dar veya alışılmadık şekildeki alanlarda, ölçülere göre üretildiği için verimli bir şekilde kullanmak ve fonksiyonel detaylar eklemek mümkündür. Özel yapım mobilyalar genellikle daha yüksek kaliteli malzemelerle ve işçilikle üretilir, bu da dayanıklılığı artırır. Bu özellikler, dar cepheli binalarda veya alanın sınırlı olduğu diğer mekânlarda yaşamı daha rahat ve pratik hale getirmektedir. Hem modüler hem de özel yapım mobilyalar, mekânın estetik ve fonksiyonel değerini artırarak kullanıcıya kişiselleştirilmiş çözümler sunar.

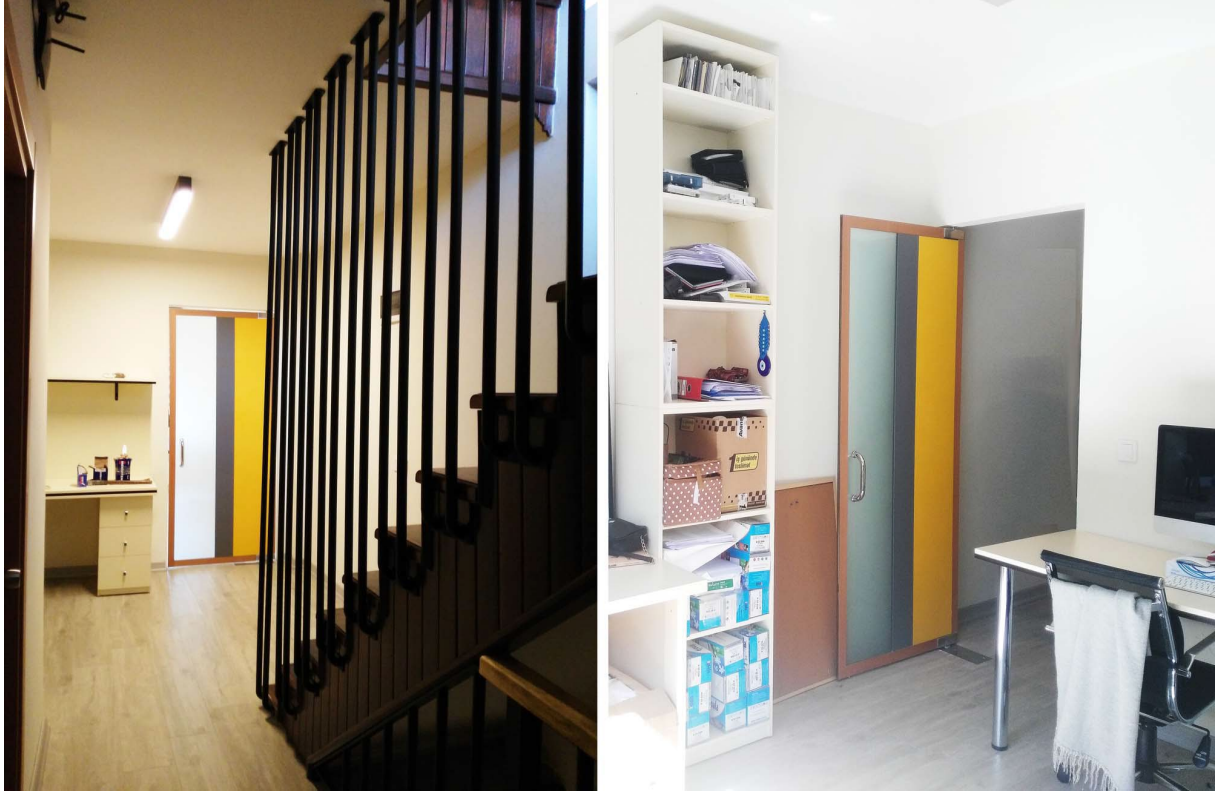
Multifonksiyonel bir mimari yapı için; bir mahalın birden fazla işlevi yerine getirebilecek şekilde tasarlanması da önemli çözümlerden biridir. Bu yapıda da büyük toplanma alanı olan teras kat, kafe bahçesi ve bazı atölyeler bu şekilde tasarlanmışlardır. Mekân içinde gizlenmiş veya entegre edilmiş depolama çözümleri çoğunlukla merdiven altlarında ve tuvaletlerde kullanılarak daha fazla kullanım alanı sağlanmıştır.

İlk işlevinde beş bağımsız bölümü barındıran bir apartman olan yapı, öncelikle iki bağımsız (yayınevi ve akademi+kafe) bölüme dönüştürülecek şekilde plan çalışmaları yapılmıştır. En üst üç kat yayınevi olarak, -1. Kat ve arkada bulunan bahçe kafe olarak, kalan katlarda bulunan tüm mekânlar akademinin karşılama ve derslik üniteleri olarak tasarlanmıştır. İki bağımsız bölüm olarak düşünülmesinin sebebi yayınevi birimine misafirlerin ulaşmasını kısıtlamaktır.

Yayınevi bölümünde, işlevsel ve estetik ihtiyaçları dengeleyerek, hem çalışanlar için verimli bir çalışma ortamı hem de yazarlar ve ziyaretçiler için ilham verici bir mekân yaratmak amaçlanmıştır. Yayınevi binaları, çeşitli departmanların etkin bir şekilde çalışmasını sağlayacak şekilde tasarlanmalıdır. İşbirliğini ve iletişimi teşvik eden açık ofis düzeni, ekiplerin birlikte daha verimli çalışmasına yardımcı olmaktadır. Yayınlanmış eserlerin, araştırma

materyallerinin ve referans kitaplarının saklandığı geniş kitaplıklar, modüler depolama üniteleri ve raf sistemleri, ofis içindeki depolama ihtiyaçlarını karşılamak için kullanılmaktadır. Bu yöntem, belgelerin düzenlenmesi, dosyaların saklanması veya personel eşyalarının depolanması için de faydalı olmaktadır.

Çalışma saatlerinde konsantrasyon ve masa başında olunmasını gerektiren bir iş alanı olması sebebiyle ışık konusu da yine büyük önem arz etmektedir. Yayınevi ekibinin çalışırken rahat hissetmeleri için bol doğal ışık alan pencerelere sahip mahaller ve katlar seçilmiştir. Yapay ışık konusu ise tasarımın en başında; eski çalışma yerlerinde çok şikayet ettikleri bir husus olarak aktarılmıştır (Şekil 9). Çalışanlar beyaz ışık, ışığın şiddeti ve aydınlatmanın yerleştirildiği konumlardan rahatsızlıklarını iletmişlerdir. Dolayısıyla tasarımda bu hususlara dikkat edilmiştir.



Şekil 9: Yayınevi katı.

Çalışanların rahatça yemek yiyebileceği ve sosyalleşebileceği bir kafe alanı; gerektiğinde yazarlarla okuyucuların buluşabileceği ve imza günlerinin düzenlenebileceği daha geniş bir

alan tasarlanması gibi ihtiyaçlar; yayınevi çalışanlarının konforunu arttıracak veriler olmuştur. Uzun çalışma saatlerinde konfor sağlayacak ergonomik sandalyeler ve farklı çalışma pozisyonlarına uygun ayarlanabilir masalar da çalışanlar ile konuşularak düzenlenmiştir.

Kafe alanı bodrum katta bulunmaktadır. Ancak ön sokaktaki kot farkı ve girişin yüksek giriş olması sebebiyle sokaktan kafeye girişin sağlanabileceği bir cephe yaratılabilmektedir. Kafe iç mimarisi tasarlanırken; hem estetik açıdan çekici hem de işlevsel olması, müşterilere rahat bir ortam sunarken aynı zamanda verimli bir işletme için gerekli düzenlemeleri içermesi amaçlanmıştır. Mobilya, duvar renkleri, aydınlatma ve aksesuarlar yapının genel konseptiyle uyumlu olacak şekilde kurgulanmıştır. Tek kişilik masalar, çift kişilik masalar, grup masaları ve bar tabureleri gibi çeşitli oturma seçenekleri yaratılmaya çalışılmış; üst katlarda koridora denk gelen, kafenin en dar bölümünde açılır kapanır masalar tasarlanmıştır. Mümkün olduğu kadar büyük pencereler kullanılmaya çalışılarak bol miktarda doğal ışık alması sağlanmıştır. Tavan lambaları, sarkıt lambalar ve duvar aplikleri gibi farklı aydınlatma türleri ile aydınlatma sistemi oluşturulmuştur. Edebiyatçılara ait eserler ve edebiyat akademisinin broşürleri duvarlara ve masa kenarlarına yerleştirilmiştir. Bar ve tezgâh alanı, baristaların ve personelin rahat çalışabileceği şekilde ergonomik olarak tasarlanmıştır. Bar alanında bulunan ahşap mobilyalar da yine özel tasarımdır (Şekil 10-11).



Şekil 10: Kafe alanı.



Şekil 11: Barın üç boyutlu çalışması.

Bar alanı tasarımında, yapının tüm mahalleriyle uyum sağlayacak renk, desen ve malzemeler tercih edilmiştir. Bar ve tezgâhın görsel olarak çekici olması, müşterilerin ilgisini çekmekte, temiz ve düzenli bir görünüm sağlanmaktadır. Teknolojik olarak ise müşterilerin rahatça internet kullanabilmesi için güçlü bir internet bağlantısı sağlanmış, cihazlarını kullanabilmeleri için yeterli sayıda priz yerleştirilmiştir.

Giriş kat ve üç kat edebiyat akademisi için ayrılmış olup, atölye alanları ve karşılama alanı bu katlara konumlandırılmıştır. Kültür sanat atölyeleri yaratıcılığı teşvik eden ve katılımcıların üretkenliğini artıran özel mekânlardır. Bu tür atölyelerin mimari tasarımı hem işlevsel hem de estetik açıdan belirli özelliklere sahip olmalıdır. Örnekleme projenin atölyelerinin de farklı sanat disiplinlerine ve edebiyat etkinliklerine uygun olarak tasarlanması istenmiştir. İhtiyaçlara göre değişen büyüklükte atölye odaları oluşturulmuştur. Grup çalışmaları için geniş ve açık alanlar, bireysel çalışmalar için ise daha küçük ve özel alanlar düşünülmüştür. Ayrıca modüler mobilyalar kullanılarak toplantı odaları veya etkinlik alanları için çok yönlü bir seçenekler sunulmaya çalışılmıştır. “Modüler mobilyalar; kullanıcının değişen veya çeşitlenen

ihtiyaçlarına cevap verebilmektedir. Modülerlikte amaç mobilyaların tek birimden olmayıp parçadan bütüne gitme mantığının kullanılmasıdır” (Üst, 2015:110). Örneğin, hareketli sandalyeler veya altıgen, sekizgen ve ongen modüler masa sistemleri ile atölye alanları farklı büyüklüklerdeki gruplar için uyarlanabilir olmuştur (Şekil 12).



Şekil 12: Modüler atölye masalarının üç boyutlu çalışması.

Çalışma performansını arttırmak için doğal ışık alabilecekleri pencereler maksimumda kullanılmaya çalışılmış ancak bazı atölye alanlarında cephe darlığı sebebiyle aydınlatmalardan daha fazla destek alınması gerekmiştir. Doğal ışık, renkleri doğru algılamalarını sağlayarak çalışmalarını iyileştirmekte, uygun renk paleti ve aydınlatma seçimi, yaratıcılığı teşvik eden bir ortam sağlamaktadır. Canlı renklerin ve doğru aydınlatmanın kullanılması, sanat çalışmalarının ve etkinliklerin daha iyi algılanmasına yardımcı olmaktadır. Bu nedenle, tasarım aşamasında işlevsellik, estetik ve kullanıcı ihtiyaçlarına odaklanarak dikkatli bir planlama yapılmıştır.

3. SONUÇ

Tasarım aşamasında mimar tarafından zorluk sayılabilecek unsurlar olan; dar cepheli yapılar, bitişik nizam yapılar ve multifonksiyonel yapılara dair çözümler araştırma kapsamında değerlendirilmiş ve İthaki Yayınları'nın işveren olduğu örnek proje üzerinden çözüm önerileri sunulmuştur. Bahsedilen zorluklara dair çözüm önerileri bu çalışmada aktarılanlarla kısıtlı olmamakla birlikte; önemli bir bölümü çalışmada irdelenmiş ve örneklem projede denenmiştir.

Kadıköy, Şişli, Beşiktaş vb. ilçelerin özellikle merkezlerinde görülen dar cepheli bitişik nizam yapılar, bu bölgelerdeki talebin yoğun olması sebebiyle yeniden işlevlendirilmekte ya da eski işlevi ile tekrar tadilata girmektedir. Mimar ve iç mimarların sıklıkla karşılaştığı bir problematik olarak bu yapılara dair geliştirilen çözümlerin, uygulanmış örnek yapı üzerinden aktarıldığı bir çalışmanın faydalı olacağı düşünülmüştür.

Bulgular bölümünde ele alınan teknik sorun çözümleri ve plan yerleşimlerini eleyerek; örneklem yapıdaki, dar cephe ve bitişik nizam yerleşim sorununu çözmek amacıyla denenmiş olan tasarım stratejilerini şu şekilde sıralamak mümkündür:

- Duvarlarda ve mobilyalarda açık ve yansıtıcı renk seçimleri; binanın dar cephesini kullanıcılara unutturacak renkler ve malzemeler tercih etmek,
- Mobilya, dekoratif aksesuarlar veya sanat eserlerinde parlak vurgu renkleri kullanmak, dikkatleri belirli noktalara çekerek mekânı daha canlı ve enerjik hale getirerek basıklığından kurtulmak,
- Yasal mevzuatın izin verdiği ölçüde mevcut pencereleri azami ölçüde büyüterek doğal havalandırmadan faydalanmak, yetersiz kaldığı yerlerde lokal havalandırmalar ile takviye etmek,
- Kullanıcıların doğal ışık alabilecekleri pencereleri maksimumda kullanılmaya çalışmak ve yetersiz kaldığı yerlerde yapay aydınlatmadan destek almak,
- Raf sistemleri ve duvar monteli depolama ünitelerinden faydalanarak dikey depolama alanı yaratmak,
- Kafenin bahçesi ve teras katta bulunan balkon gibi alanları herkesin kullanabileceği şekilde açık planlı ve ulaşılabilir tasarlamak; böylece kullanıcılara daha fazla kullanım alanı ve aydınlık alan sağlamak,

- Mekânın daha geniş ve konforlu hissedilmesi amacıyla çizgiler, desenler ve materyal çeşitliliğini kullanarak, derinlik ve boyut hissi yaratmak,
- Tüm katları bütünlük içinde tasarlayarak ve mahaller arası referans unsurlar sağlayarak mekânın akışını arttırmak,
- Mekâna esneklik ve değişkenlik katan, modüler mobilyalar ve özel yapım mobilyalar kullanarak özellikle dar cepheli binalar gibi alan kısıtlamalarının olduğu yerlerde avantaj sağlamak.

Yukarıda aktarılan araştırma sonuçları örneklem projede denenmiş, gerek projenin iç mimarı olan yazar gerekse iş veren tarafından memnun kalınarak iş teslimi yapılmıştır. Çok işlevli bu proje özelinde, yapının mevcut zorlukları bahsedilen maddeler uygulanarak en aza indirilmiştir. Dolayısıyla bu stratejilerin, dar cepheli ve bitişik nizamlı binalarda yaşamı daha rahat ve konforlu hale getirebileceği görülmüştür. Çalışmada örnek durum incelemesi ile bir örnek irdelenmiş olsa da gelecekteki iç mimari işlere faydalı olacağı düşünülmüştür. Tüm mimari zorluklara rağmen, uygun planlama ve tasarım çözümleri ile bu zorluklar aşılabilir ve yaşam kalitesi artırılabilir.

KAYNAKÇA

[Albayrak](#), G.E. & [Erkan](#), N.Ç., (2023). Kadıköy merkez bölgesinde yaya motivasyonu ve kentsel mekân ilişkisinin 'birlikte yürüme' yöntemi ile nitel analizi. *The Journal of Academic Social Science Studies*, 16(95), 403-426. doi:[10.29228/JASSS.65919](https://doi.org/10.29228/JASSS.65919)

Alhilo, M.H.H. & Hussein, M.R., (2022). Flexible furniture design and it's reflection on the interior spaces (Turkish University dormitory as a model). *Journal of Positive School Psychology*, 6(11), 2343-2356.

Alici, N., & Göker Paktaş, M. (2020). İç mekânda renk algısı ve psikolojiye etkileri. *Modular Journal*, 3(1), 89-105.

Bajqinovci, B. & Beqiri, L., (2020). Architectural Design of Multifunctional Center in Prishtina. UBT Annual International Conference. Kosova.

Bantserova, O. & Ivanova, M., (2023). Primary methods of forming the adaptation of architectural multifunctional public objects. *Civil Engineering and Architecture* 11(5): 2310-2320. doi: 10.13189/cea.2023.110505

Baper, S.Y. & Saied, A.R., (2020). Small spaces need smart solutions: impacts of smart interior design solutions on achieving flexible spaces. *International Transaction Journal of Engineering, Management, & Applied Sciences & Technologies*, 11(6), 11A06J: 1-14. Doi.org/[10.14456/itjemast.2020.110](https://doi.org/10.14456/itjemast.2020.110)

Delibaş, M. & Onur, A.C., (2023). Kentsel Morfoloji Okumaları: Dünden Bugüne Yel değirmeni. *Kentsel Morfoloji Okumaları*. İstanbul: Maltepe Üniversitesi Yayınları, 131-153.

Kürkçüoğlu, E., Ocağcı, M., (2015) ‘‘ Kentsel Dokuda Mekânsal Yönelme Üzerine Bir Algı-Davranış Çalışması: Kadıköy Çarşı Bölgesi’’ , İstanbul

Kütükçü, T., (2014). Kadıköy'ün Kitabı. *Şehir Kitapları Dizisi*. Ankara: Ötüken Neşriyat.

Metin, O., & Ünal, Ş. (2022). İçerik Analizi Tekniği: İletişim Bilimlerinde ve Sosyolojide Doktora Tezlerinde Kullanımı. *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 22(Özel Sayı 2), 273-294. <https://doi.org/10.18037/ausbd.1227356>

Özdemir, A. (2005). Tasarımda renk seçimini etkileyen kriterler. *Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 14(2), 391-401.

Özel, Y., (2021). İç mekân kurgusunda mobilya ve mekân kompozisyonu ilişkisi. *Avrupa Bilim ve Teknoloji Dergisi*, (25), 94-104. <https://doi.org/10.31590/ejosat.929007>

Ruslanova, O., (2011). Module systems and multifunctional goods in interior design. *Bulletin of Japanese Society for the Science of Design*, 58(3), 31-38. https://doi.org/10.11247/jssdj.58.31_2

URL-1. Google Maps. Yapının bulunduğu sokak ve çevresi.

https://www.google.com/maps/dir/%C4%B0thaki+Yay%C4%B1nlar%C4%B1//@40.9862629,29.0236725,18z/data=!4m8!4m7!1m5!1m1!1s0x14cab866b19f8bf3:0xb85bc9298b451d4d!2m2!1d29.0243114!2d40.9865731!1m0?entry=ttu&g_ep=EgoyMDI0MTAyOS4wIKXMDSoASAFQAw%3D%3D. Erişim tarihi: 02.11.2024.

Üst, S., (2015). Konutlarda iç mekân ile mobilya etkileşimi bağlamında mobilyaya dair özelliklerin incelenmesi. *Sanat Ve Tasarım Dergisi*, 1(15), 103-118. <https://doi.org/10.18603/std.73583>

Yesterday To Today: Bomonti Beer Factory

Dünden Bugüne: Bomonti Bira Fabrikası

Gökben PALAAZSÖZ - 0000-0002-8811-4920

Abstract

Production has been a continuous process since the beginning. It remains a fundamental element of human life. This process naturally evolves as the demands of production increase and is still ongoing today. The increase in production has led to the expansion of territory and the creation of densely populated areas. In this context, the Bomonti Brewery is an important example of industrial heritage. Its history dates from the Ottoman Empire to the present day.

The Bomonti Beer Factory has gone through different historical phases. It reflects the evolution of industrial processes from the Ottoman period to the present day. Its existence is the result of the accumulation of knowledge and experience in relation to these historical transformations. The factory has witnessed the development of different cultures and encapsulated these cultural aspects within its premises as it has witnessed the expansion of structural density in its surroundings.

This study explores the meaning of the concept of industrial heritage. It outlines the historical evolution of the Bomonti Brewery's structural and functional changes and highlights the importance of its re-functionalization and public accessibility as an exemplary case of industrial heritage.

Keywords: Industrial Heritage, The Bomonti Brewery, Historical Process.

Öz

Başlangıçtan itibaren devam eden bir süreç olan üretim, insan yaşamının temel bir unsuru olarak varlığını sürdürmektedir. Bu süreç, üretim gereksinimlerinin artmasıyla birlikte doğal olarak evrim geçirerek günümüzde de devam etmektedir. Artan üretim, yüzey alanının genişlemesine ve yoğun yerleşim bölgelerinin oluşmasına neden olmuştur. Bu bağlamda, Osmanlı Devleti döneminden günümüze uzanan bir geçmişi olan Bomonti Bira Fabrikası, endüstriyel mirasın önemli örneklerinden biridir.

Bomonti Bira Fabrikası, 19. yüzyılda Osmanlı Devleti döneminde kurulmuş ve zaman içinde çeşitli dönemlere tanıklık ederek günümüze ulaşmıştır. Fabrika, endüstriyel süreçlerin evrimini

yansıtarak geçmişten günümüze birikmiş bilgi ve deneyimleri bünyesinde barındırmaktadır. Ayrıca, çevresinde oluşan yapısal yoğunluk, yerleşim alanlarının gelişimine katkıda bulunmuş ve çeşitli kültürleri bir araya getirmiştir.

Bu çalışma, endüstriyel mirasın önemini ele almakta olup, Bomonti Bira Fabrikası'nın yapısal ve işlevsel değişimini tarihsel bir perspektifle incelemektedir. Fabrikanın geçirdiği süreçler ve içerisinde barındırdığı kültürel miras, bu yapıyı önemli kılmaktadır. Ayrıca, endüstriyel mirasın korunması, yeniden işlevlendirilmesi ve kamuya kazandırılması konuları vurgulanarak, bu mirasın sürdürülebilir bir şekilde değerlendirilmesinin önemi üzerinde durulmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Endüstriyel Miras, Bomonti Bira Fabrikası, Tarihsel Süreç.

1. Introduction

Throughout history, the development and transformation of industry has left its mark on various spaces, structures, settlements, cities, and cultures. While the process of industrialization continues, the preservation and use of industrial heritage continues in many places. In some regions, archaeological remains are all that remain of this historical process. This heritage not only provides information about production and technological processes, but also embodies the abstract heritage that sustains and expands cultures, memories, skills, and social life.

In recent years there has been a growing awareness of the need to conserve all industrial structures that are considered significant. The disciplined approach to conservation is of paramount importance. Issues such as non-registration due to poor documentation, uninformed approaches, avoidance of expert involvement, misunderstandings, environmental concerns, and profit-driven approaches threaten to erode the concept of industrial heritage. The priority should be to protect our existing industrial heritage.

The Bomonti Brewery is just one example of several very important industrial heritage sites with their historical legacy. The factory is an important part of the city's memory. It has a crucial role to play in transmitting this history to future generations. Its importance is underlined by the fact that it has been preserved and re-functionalized, transformed into a social and cultural space, and possesses structural features and materials that convey knowledge of the period.

2. Industrial Heritage Concept

The Industrial Revolution in the 18th century marked a transformative development that influenced the course of life globally. Alongside the changes in industry, the proliferation of industrial structures and their significance after losing their functionality became a notable concern. Subsequently, the concept of preserving industrial structures emerged, with the initial awareness of this issue originating in Britain. The notion of industrial heritage gained prominence as the approach to conserving old industrial structures acquired an international dimension, asserting that industrial monuments and sites are components of not only national but also international heritage (Saner, 2012, p. 53).

In the United Kingdom, Neil Cossons, a prominent expert and the director of the Ironbridge Gorge Museum from 1971 to 1983, proposed the idea that led to the convening of the First International Congress on the Conservation of Industrial Monuments (FICCIM) in 1973. Sixty-one delegates from eight countries participated in this congress (Trinder, 2000). Following Cossons's initiative and the development and acceptance of the industrial heritage concept, organizations emerged, such as TICCIH (The International Committee for the Conservation of the Industrial Heritage), ERIH (European Route of Industrial Heritage), E-FAITH (European Federation of Associations of Industrial and Technical Heritage), and DOCOMOMO (International Committee for Documentation and Conservation of Buildings, Sites, and Neighbourhoods of the Modern Movement).

In the Ottoman Empire, where industrialization increased in the 19th century, significant developments primarily occurred in Istanbul and its surroundings. One reason for this was Istanbul's provision of the necessary transportation network for the movement of manufactured goods. Especially after 1850, Istanbul became the center of Ottoman Empire industry. Although the number of industrial structures reached 256 in the 19th century, it has now dwindled to 43, awaiting preservation as architectural, historical, and technological heritage. Detailed documentation studies for industrial structures, some still functional and others having lost their functionality after the mid-20th century, have not yet been undertaken (Köksal and Ahunbay, 2006, p. 126).

The nationalization of the industrial heritage concept and its inclusion within cultural heritage are crucial points. Industrial structures are reconsidered within this framework, allowing for their adaptive reuse and/or designation as monumental values. Although the

emergence of these concepts as relatively new in contemporary Turkey may be considered a disadvantage, the undeniable presence of local studies is noteworthy.

2.1. Bomonti Beer Factory in the Context of the Industrial Heritage Concept

The closure or loss of functionality of historic factories for reasons such as inefficient operation, technological inadequacy and environmental pollution is a common global occurrence (Föhl, 1995, p. 47). It is not an appropriate approach to leave these historically valuable structures to their fate. Therefore, the preservation of these structures and the prevention of their deterioration is of great importance. Reconsidering these structures to benefit local economic development, the city and the public is crucial. In addition to the traces they bear of the past, industrial heritage sites are also valuable in terms of shedding light on the construction techniques and processes used in their respective eras.

3. Bomonti Beer Factory

The factory owned by the Swiss Bomonti brothers, which made it possible to produce beer using the top fermentation method, was established in 1890. Although some sources suggest that it started as a smaller production facility in Feriköy and was later moved to its current known location in 1902, the depiction of the factory's presence at its current location on the 1895 Hueber map (Figure 1) contradicts this claim.

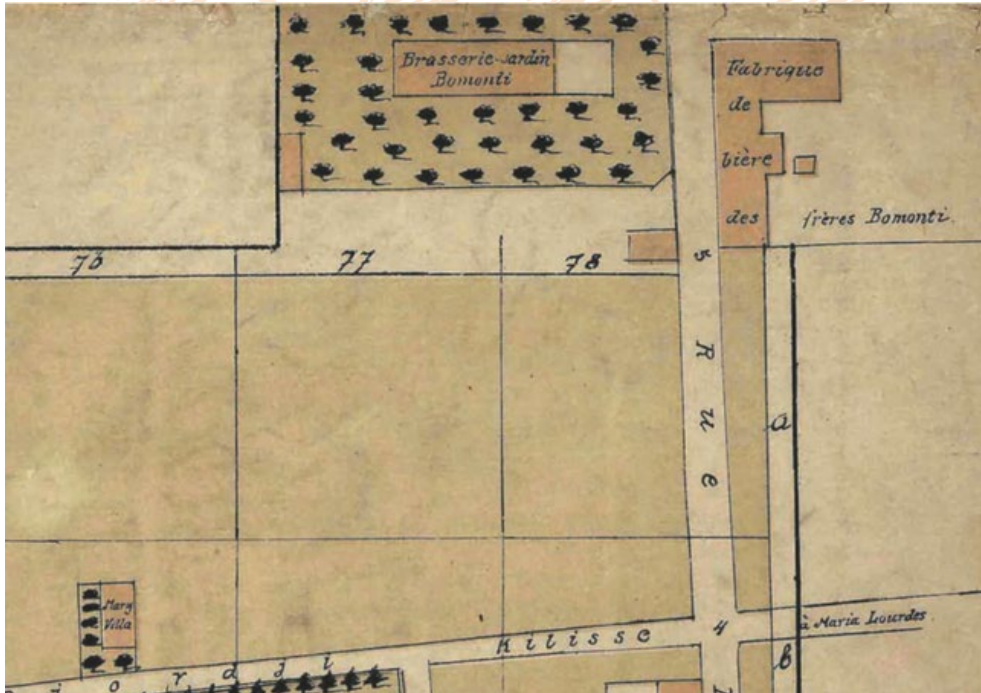


Figure 1. Hueber Map dated 1895 (Istanbul Atatürk Library Old Maps Collection)

The Bomonti beer factory was established in 1890. A Greek named Vasil immediately opened a small brewery in Şişli using the top fermentation method. However, unable to compete with the Bomonti brewery, which quickly switched to large-scale production, Vasil had to close his business (Zat 1994: 296). Over time, the factory has been expanded with the addition of new production units, and currently covers an area of 40 hectares. The introduction of a cold store in 1908 marked the beginning of lager beer production using the bottom fermentation method.

In 1909, the Nektar Beer Factory was established in Büyükdere. It started to compete with the Bomonti Factory and continued its production for three years. In 1912, the Bomonti and Nektar factories joined forces under the name of Bomonti-Nektar Beer Factory. This joint venture was a major contributor to the supply of a significant part of the beer production in Istanbul and Izmir. In 1938 (Sağlam, 2017, p. 37), a law was enacted that led to the takeover of the company by the Tekel administration. As a result, the factory stopped production for two years. It resumed production in 1940 under the management of the Tekel administration.

The factory continued to operate from 1940 to 1980. It faced challenges following the social and economic consequences of the 1980 coup. The factory ceased production in 1994 as part of the privatisation scheme for financially troubled public institutions. In recognition of its cultural significance, the Istanbul Cultural and Natural Assets Protection Board registered the Bomonti Beer Factory as a cultural heritage site on 25 February 1998 (Köksal, 2005, p. 51).

The Bomonti Beer Factory, which has witnessed more than a century of history, not only bears the traces of the different cultures and values it has encountered. It also has the function of reflecting these values. Over the years, the factory has undergone many changes and interventions. At the same time, its surrounding area has also undergone macroscopic transformations, as evidenced by the structural expansions observed (Figure 2).

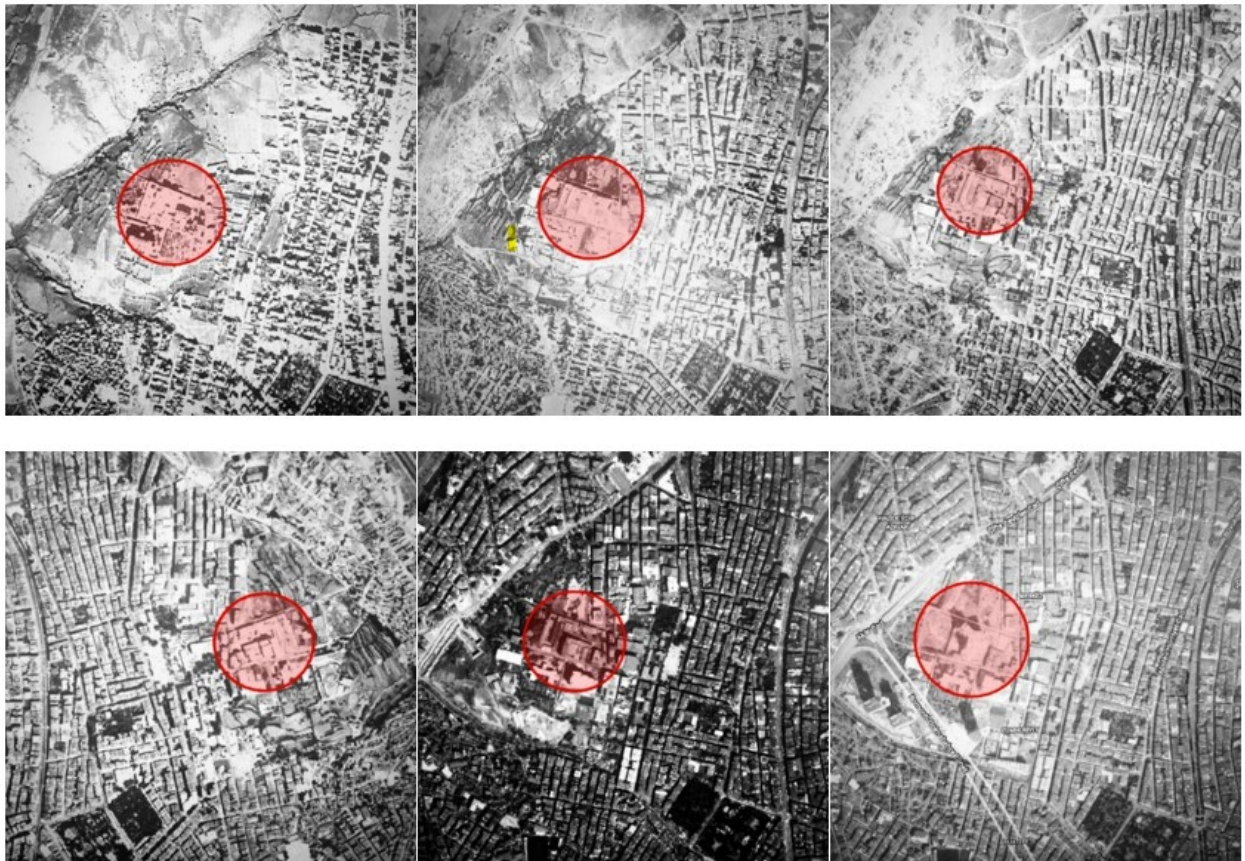


Figure 2. 1946, 1966, 1970, 1982, 2006 and 2011, Bomonti Aerial Photograph (Istanbul Metropolitan Municipality Map Archives) (Adapted to the study.)

3.1. Historical Evolution of Bomonti Beer Factory

The historical evolution of the Bomonti Beer Factory, when considered in terms of architectural changes, can be examined in five distinct periods:

First Period (1893-1895): This initial phase encompasses the establishment years, representing the formative years of the factory.

The second period (1910s): Bottom fermentation was added to top fermentation during this period. During this period, the capacity of the factory was increased. The transition was made to large-scale production.

Third Period (1924): Based on historical sources, this period signifies the implementation of various additions (Figure 3).

Fourth Period (1940-1965): This period corresponds to the time when the management of the factory was taken over by the Tekel Administration.

Fifth Period (1965-1994): The final stage includes the construction of reinforced concrete additions on the Bomonti Island from 1965 until the cessation of production in 1994.



Figure 3. Sebah-Joallier photograph showing Bomonti Beer Factory, 1920-1930
(Salt Araştırma)

3.2. 1890-1895 Years

The history of the Bomonti district begins with the Bavarian 'Bomonti brothers', as the name suggests. Bavaria, their place of origin, is in the south-east of Germany. Bavaria is recognized worldwide as the birthplace of the first mass production in the beer industry. This makes it a remarkable place in the history of beer. Although the sources do not provide information on how the Bomonti brothers decided to come to Istanbul and embarked on this journey, the transformation of the neighborhood known as Feriköy into Bomonti began in 1890.

Data for these years is limited due to the unavailability of original documents and projects related to the factory. However, informative sources for dating are the characteristics of the bricks in the rubble structures and the French and Ottoman seals on them. While the building blocks of the complex were initially arranged in a continuous sequence in the street silhouette (Figure 4), the disjointed arrangement in the center of the building block is attributed to the addition of various technical (Figure 5) and functional elements during the factory's initial settlement and operation.

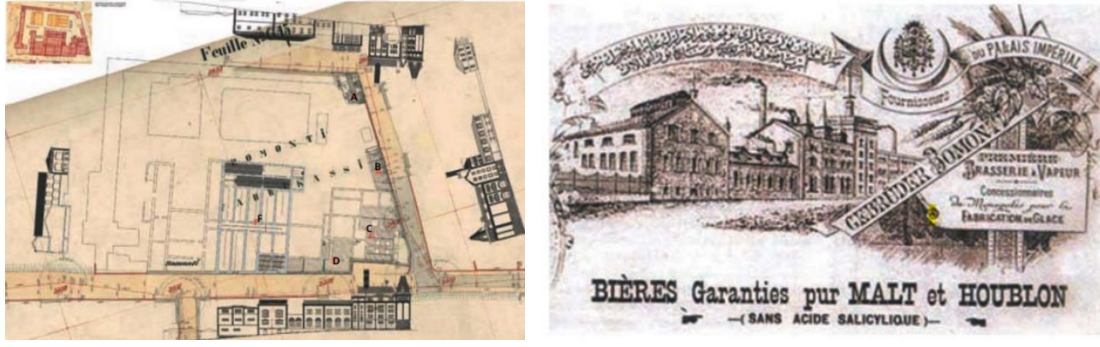


Figure 4. Bomonti Beer Factory Restitution Site Plan (Tanyeli and İkiz, 2009)

Figure 5. The first years of construction of Bomonti Beer Factory A drawing by 1893-1900 (Anonymous)

3.3 1895-1910 Years

Between 1895 and 1910, Bomonti was one of the most important industrial structures in the region. This was before 1955. During this period, the only other significant establishment in the area, apart from Bomonti, was the Mısırlı Trikotaj, which began operations in 1923. After the Bomonti Beer Factory was established in 1892, the Bomonti brothers increased its capacity, especially in response to Vasil, a Greek who began producing beer in the area using the top fermentation method. In 1908, the Bomonti brothers introduced the production of lager beer using the bottom fermentation method, with the addition of a cold store. The Bomonti brothers also signed an agreement with the Istanbul Municipality to formalise their production within the city limits. This officially brought them under the Tekel administration. In 1909, the establishment of Nektar Biracılık in Büyükdere (Figure 6) provided a significant competitor to the factory, and both establishments suffered financial losses.



Figure 6. Nektar Beer Factory General View (Büyükdere Nektar Beer Factory Restoration Project)

3.4. 1910-1924 Years

In the 1910s, to meet the growing needs, a residential building was added to the facility (Figure 7). The structure, consisting of a basement, ground floor, first floor, and attic, underwent gradual revisions over time. Balconies and stairs were added, altering its spatial configuration. The rubble structure is built with a solid brick weave (Figure 8).

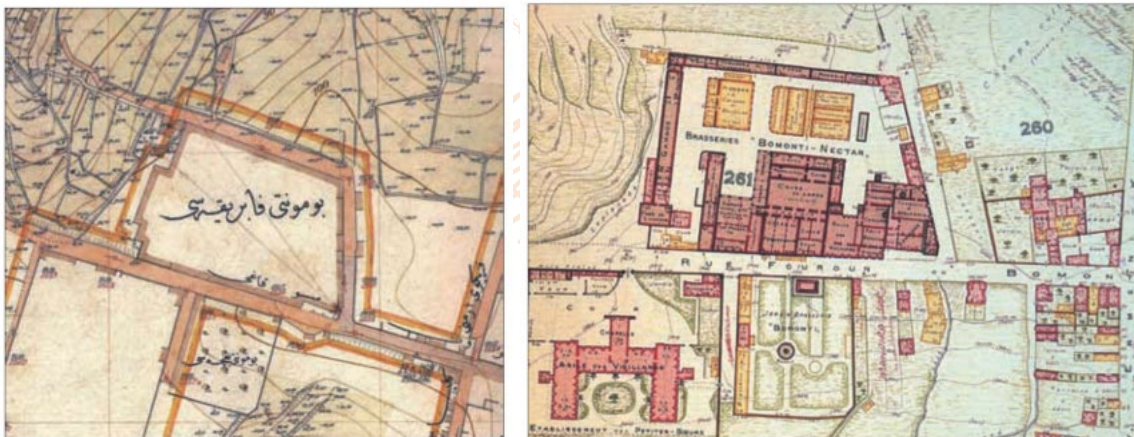


Figure 7. Istanbul dating back to the 1910s Bomonti Beer on Rumelia Region Map Factory and its immediate surroundings (Dağdelen 2005)

Figure 8. Plan Cadastral d'Assurances of 1924 Pervititch Map, Şişli II region (İTÜ Çevre ve Şehircilik Uygulama-Araştırma Merkezi)

In 1912, the Bomonti and Nektar breweries merged their interests to form the "Bomonti-Nektar United Beer Factories Company". The amalgamated factory became one of the most important in industrial statistics between 1913 and 1915 (Figure 9). According to the records, Bomonti's factories had six steam engines. They had a total of 915 horsepower. In 1913, the factory employed 118 workers. It produced 99,262 hectolitres of beer with a value of 15,718,700 kuruş (Ökçün, 1971).



Figure 9. Postcard Edited by Max Frunchtermann, Dated 1915-1916
(Osmanlı Bankası Arşiv ve Araştırma Merkezi)

The oldest structure in the factory is the block housing the barley silo and malt kiln. With the adoption of the bottom fermentation technique, the complex expanded to incorporate functions such as mashing and boiling tanks, as malt and beer were produced in the same building but in different main sections. Spatially integrated into the floor plan, these functions include a milling facility, mashing section, boiling section, tower structure, and administrative section.

The building was constructed using the rubble technique. It has a basement, a ground floor, four normal floors and an attic. The administrative annex was built in the 1920s. It

consists of a ground floor, mezzanine and first floor. It has also been used as the main entrance to the facility. An extension was added to the north side of the building to meet evolving needs. The window and door openings were modified.

3.5. 1940-1965 Years

During the indefinite period from 1945 to 1965 (Figure 10), various additions were made to the factory complex. These included the construction of an old brine and carbon dioxide department, a rest building, and a laboratory building. The various extensions to the factory complex at different times resulted in differences in construction techniques. The old brine and carbon dioxide department uses a reinforced concrete frame system, due to the use of construction techniques and details specific to the developing and changing times. On the other hand, the rest and laboratory building are of reinforced concrete construction. In the 1960s, a new structure was added to the north side of the building. The supporting north wall was partially demolished and replaced by a reinforced concrete structure.

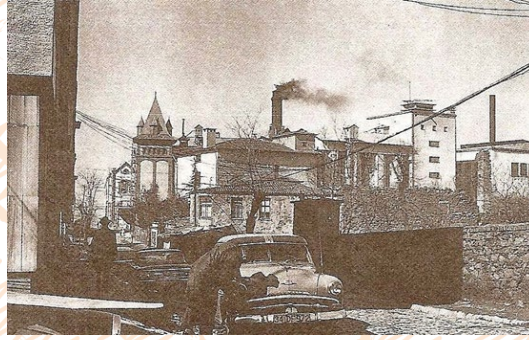


Figure 10. Bomonti in the 1950s

(İstanbul İnsan ve Mekân, Erol Tümertekin, Tarih Vakfı Yurt Yayınları)

3.6. 1965-1994 Years

Termed as the final period, this era spans from 1965 to the year 1994 when the factory ceased production. During this phase, the building complex underwent numerous additions with reinforced concrete supports. Most of the building complex's space was observed to be filled. In this period, the addition of a machine room and a new boiling tank resulted in the complete disappearance of construction techniques and material integrity within the building complex (Figure 11).



Figure 11. Bomonti Beer Factory Layout Plan 1997 (Akyurtlaklı, 1997)

4. Restoration of Bomonti Beer Factory

The transformation process of the facility, which began to deteriorate due to neglect after losing its production function, commenced with the privatization of Tekel. In 2007, through the build-operate-transfer model, the factory was leased to IC Holding for a period of 49 years (Nart, 2015, p. 122). The historical factory, which had been present for over a century on the building complex (Figure 12), was leased to the Doğuş Group, initiating efforts to conduct cultural, artistic, and entertainment activities, and to make it accessible to the public.

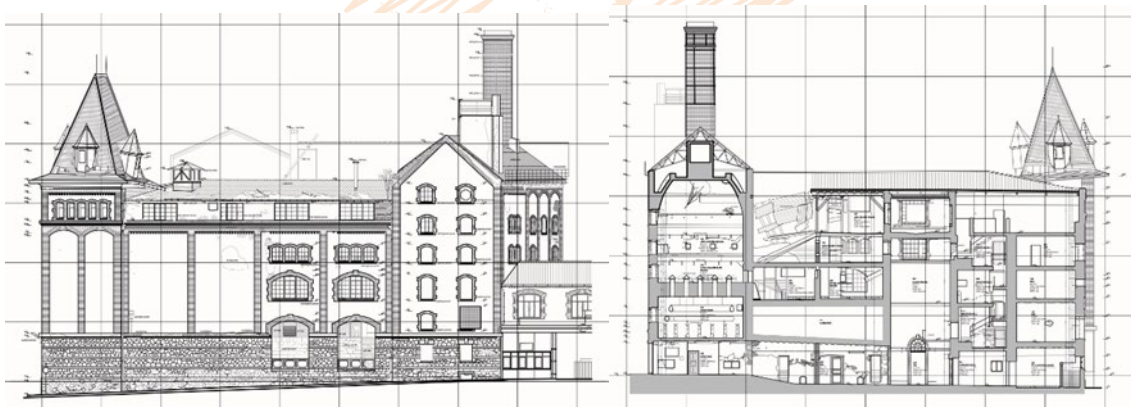


Figure 12. Sections of the Restoration of Bomonti Beer Factory (URL 1)

The reinforcement and restoration projects for the building were carried out by Koşok Construction, and the design process was the responsibility of architect Han Tümertekin.

Tümertekin stated that his aim at the beginning of the project was to work on the spatial structure of the building complex as a whole, with an adjacent order silhouette (Figure 13). Accordingly, he identified the openings in the complex as circulatory networks suited to composing the space.

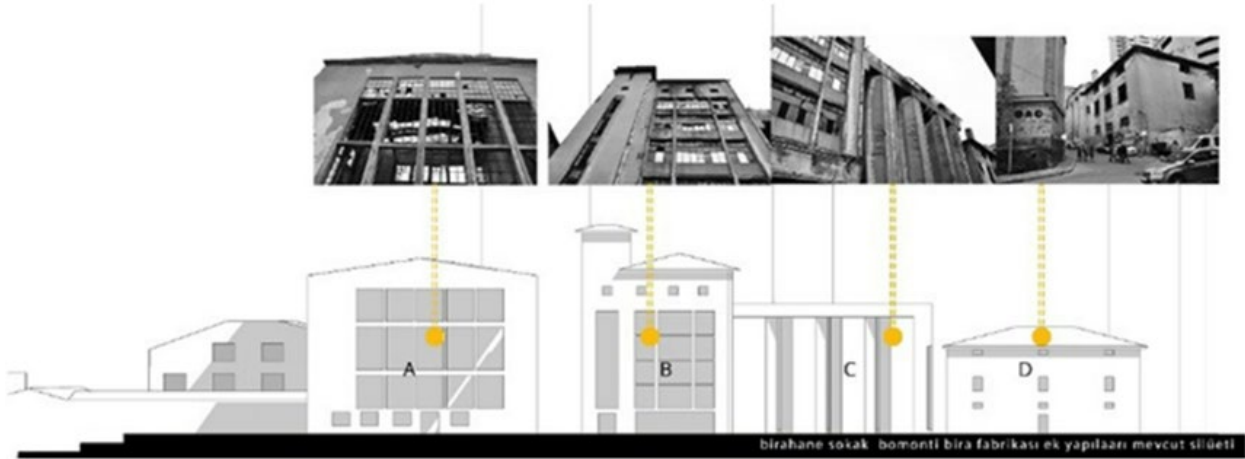


Figure 13. Bomonti Beer Factory Street Silhouette (Fatma Zeynep Altınbaşlı URL 2)

A new courtyard was created with a steel canopy, referencing the central courtyard the factory had in the past (Figure 14).



Figure 14. Bomontiada building block drawing (Sanalarc URL 3)

As a recent addition to the building complex, a winter garden and an elevator tower have been incorporated, utilizing materials such as steel and glass (Figure 15).



Figure 15. Bomonti Beer Factory from the inner courtyard (Author's archive, 19.03.2023)

During the restoration process, the essential components of the building's identity, including the stone wall texture, have been preserved (Figure 16). In some areas, shotcrete application has been implemented. However, in certain areas the shotcrete was not applied to preserve the original texture of the structure. For this purpose, it was left exposed.



Figure 16. Photo of the Original Stone Texture (Author's archive, 19.03.2023)

Some of the factory's industrial equipment has been preserved. It has been integrated into the transformation process. During its more than 100 years of existence, the site has undergone changes. It reflects different historical periods and is characterized by previous

extensions. Today, it serves as a cultural, artistic and entertainment space. At the same time, efforts are being made to preserve its manufacturing identity (Figure 17).



Figure 17. Current photo of Bomonti Beer Factory (İbrahim Özbunar URL 4)

The main building, now used by the Hilton Hotel, functions as a café/bar, concert venue, and Ara Güler Museum. On the other hand, additional structures such as silos, malt building, barley cleaning building, and boiler room, situated in front of the factory building, were transferred to the Presidency of Religious Affairs by the Cultural Heritage Preservation Regional Board on October 13, 2019. Unfortunately, these additional buildings were demolished in 2020 (Figure 18) (Er, 2021, p. 70).

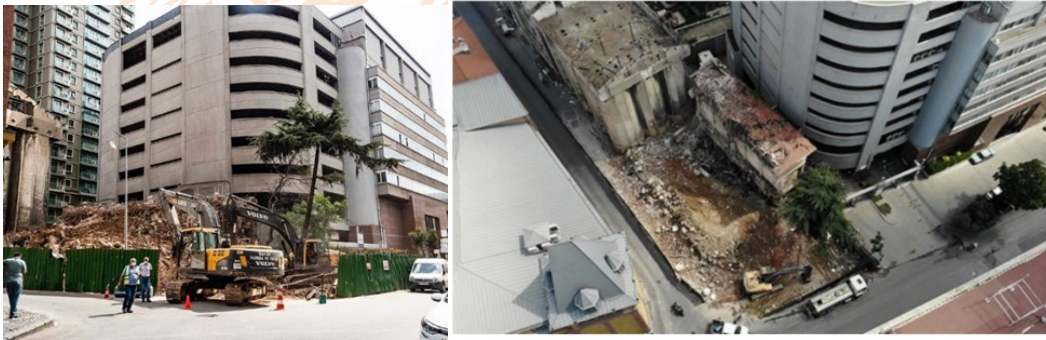


Figure 18. First and second Photos of the 2020 Destruction

(From Eda Yiğit Archive, Photo: Orhan Cem Çetin, 2020; URL 5)

5. Conclusion and Evaluation

Although the concept of conservation in Turkey is supported by a comprehensive legal and administrative framework, including laws, regulations, and by-laws, the development of conservation awareness and its effective implementation remain complex issues that are intertwined with a wide range of factors. Within this context, it is frequently observed that many

industrial heritage sites and structures have not been placed under protection in previous years, and those that were protected have become irreparably damaged and unusable due to neglect.

Both functional and economic factors contribute to hindering these transformations, as the high costs associated with restoration processes often make their implementation unfeasible. The transformation of industrial heritage is defined by its unique and distinctive nature, which stems not only from its historical significance and role, but also from the potential to preserve this historical value within the context of contemporary conditions. In this regard, the perception of these sites as symbols of profit constitutes a major threat.

Industrial heritage structures, as historically significant symbols, should be capable of reflecting their inherent value, undergoing transformation through appropriate interventions, being preserved and sustained, and contributing added value to the communities they serve.

There are examples of structures that have survived to the present day in a country where the concept of industrial heritage has not been fully embraced and its requirements have not been met. The Bomonti brewery is an example of industrial heritage that has undergone periodic transformations, including additions in the production phases. These changes reflect different construction techniques and materials. Although the factory is not considered to be fully conserved, the restoration project preserves traces of the past by maintaining the regional authenticity of the building materials, due to its exposure to extensions and its demolition in 2020. Industrial heritage structures are important in defining the past. They are home to different cultures and eras. Documenting industrial heritage, identifying it through inventories and including it in conservation plans is the first step in preserving such structures and building complexes. Interdisciplinary cooperation in the evaluation and re-use of industrial heritage structures, in the creation of joint solutions and in making them accessible to the public is also of crucial importance. The meticulous execution of the work by well-equipped professionals in the field is essential for the proper execution of the process. In this context, it will be very helpful to encourage the initiation and continuation of academic studies and programs. A crucial role in motivating the necessary steps is also played by educational institutions. Given the reflection of historical values, the preservation of urban memory is of great importance.

Reference

- Akyurtlaklı, S., (1997). Bomonti Bira Fabrikası Restorasyon Projesi. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İTÜ Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- Çetin, O. C., (2020). Bomonti Bira Fabrikası Yıkım Fotoğrafları. Eda Yiğit Arşivi, İstanbul.
- Er, O. (2015). Sanat ve Mimarlık Tarihi Açısından Bomonti Semtinin Gelişimi. (Yüksek Lisans Tezi). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Föhl, A. (1995). Bauten der Industrie und Technik, Schriftenreihe des Deutschen Nationalkomitees für Denkmalschutz, 47, Bonn.
- Köksal, G. (2005). İstanbul'daki Endüstri Mirası için Koruma ve Yeniden Kullanım Önerileri. (Yayımlanmamış doktora tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi/Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- Köksal, T. G. and Ahunbay, Z. (2006). İstanbul'daki endüstri mirası için koruma ve yeniden kullanım önerileri. İtü Dergisi/a, 5 (2), 126-136.
- Nart, D. (2015). İstanbul'da Endüstri Yapılarında Gerçekleşen Dönüşümlerin Mekânsal Açından İrdelenmesi. (Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi/Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- Ökçün, G. (1971). Osmanlı Sanayi 1913, 1915 Yılları Sanayi İstatistiği. Ankara: Başbakanlık Devlet İstatistik Enstitüsü.
- Sağlam, N. (2017). Bir Semte Adını Veren Bomonti Bira Fabrikası. Uluslararası Tarih Araştırmaları Dergisi, 1, 26-56.
- Saner, M. (2012). Endüstri Mirası: Kavramlar, Kurumlar ve Türkiye'deki Yaklaşımlar. Planlama, 1 (2), 53-66.
- Sebah & Joaillier. (b.t.). Bomonti Bira Fabrikası. Salt Araştırma, İstanbul.
- Tanyeli, G. and İkiz, D. (2009). İstanbul'da Bir Endüstriyel Miras Örneği: Bomonti Bira Fabrikası. TÜBA-KED, 7, 109-121.
- Trinder, B. 2000. "From FICCIM to TICCIH 2000: reflections on 27 years", TICCIH Bulletin (October 2000).

- Turhan, D. (2018). Asırlık Fabrikanın Dönüşümü: Bomontiada. Aydın Sanat, 8, 95-106.
- Türk, Ş. (2004). Büyükdere Nektar Bira Fabrikası Restorasyon Projesi. (Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi/Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- Zat, V. (1994). Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi. (Cilt. 3, s. 296-297). İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları.
- URL 1: <https://www.mukamimarlik.com/bomonti-bira-fabrikasi> Erişim tarihi: 27/03/2023.
- URL 2: <https://www.arkitera.com/proje/bomonti-sanat-enstitusu/> Erişim tarihi: 24/03/2023.
- URL 3: <https://sanalarc.com/bomontiada-public-realm-design-copy> Erişim tarihi: 30/03/2023.
- URL 4: <https://www.arkiv.com.tr/proje/bomonti-fabrikasi-ortak-alanlari/5808> Erişim tarihi: 27/03/2023.
- URL 5: <https://mimdap.org/2020/07/bomonti-bira-fabrikasi-yikilirken-endustriyel-miras-kimlik-bellek-ve-kent/> Erişim tarihi: 30/03/2023.

Used Reference

- Doğruel, F., 2000. Osmanlı'dan Günümüze Tekel. Tekel Yayıncılık, İstanbul.
- Ergin, O. N. and 1995. Mecelle-i Umur-ı Belediye. İstanbul Büyükşehir Belediyesi Yayınları, İstanbul.
- İhsanoğlu, E., 1992. Osmanlılar ve Batı Teknolojisi: Yeni Araştırmalar, Yeni Görüşler. Edebiyat Fakültesi Basımevi, İstanbul.
- Müller-Wiener, W., 1987. "Manufakturen und Fabriken in Istanbul vom 15.-19. Jahrhundert", Mitteilungen der Fraenkischen Geographischen Gesellschaft 34: 257-320.
- Tanyeli, G., 2005. "Osmanlı Dünyasında Teknolojik Tıkanıklık Sorunu", A. Ağır - D. Mazlum - G. Cephaneçigil (yay.) Afife Batur'a Armağan: Mimarlık ve Sanat Tarihi Yazıları: 165-167. Literatür, İstanbul.
- Tümertekin, E., 1967. İstanbul'da bir Sanayi Bölgesi: Bomonti. Baha Matbaası, İstanbul.
- Tümertekin, E., 1994. "Bomonti", Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi 3: 295-296. Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul.

OFİS YAPILARINDA BİYOMİMETİK TABANLI UYARLANABİLİR CEPHELERİN İNCELENMESİ

BIOMIMETIC BASED OFFICE BUILDINGS INVESTIGATION OF ADAPTABLE FACADES

Zeynep MASMAS¹- 0009-0006-7687-6908,

Hakan İMERT²- 0000-0001-9216-8596

ÖZET

Günümüzde ofis yapılarının kurumsal dünyada büyümeyi teşvik eden, çalışanların refahını ve performansını artıran ekosistemlere dönüştüğü görülmektedir. Bu bağlamda çalışma kapsamında ofis binalarında cephe tasarım yöntemleri içerisinde biyomimetik yaklaşımdan etkilenen yapı kabuklarının olumlu etkilere yol açabileceği düşünülmektedir. Bu etkileri açıklığa kavuşturmak için biyomimetik tasarımın potansiyel uyarlanabilirlik ile etkileşimi üzerine araştırma yapılarak dünya çapındaki çeşitli ofis binalarından seçilen örnekler analiz edilmiştir. Uyarlanabilir cephe tasarımlarının biyomimetik tasarımın alt parametrelerine olan uyumuna göre çıkan sonuçların değerlendirilmesi yapılmıştır. Çalışmada araştırmanın örnekleme dair veriler toplanarak, nitel araştırma yöntemiyle analiz edilmiştir. Enerji etkinlik ve biyomimetik arasında bağlantılar kurularak gözleme dayalı olarak elde edilen bulgular değerlendirilmiş, uyarlanabilir cephe tasarımlarının biyomimetik yaklaşımın alt

¹ Lisansüstü Öğrencisi-Mimar, İstanbul Sabahattin Zaim Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Mimarlık Anabilim Dalı, zeynepmmasas@outlook.com

² Dr. Öğr. Üyesi, İstanbul Sabahattin Zaim Üniversitesi, Mühendislik ve Doğa Bilimleri Fakültesi, İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Bölümü, hakan.imert@izu.edu.tr

* Bu makale İstanbul Sabahattin Zaim Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Mimarlık Ana Bilim Dalı'nda tamamlanmış aynı adlı yüksek lisans tezinden üretilmiştir.

parametrelerine olan uyumu ortaya konmuş, sürdürülebilir ve sonuç olarak enerji etkin tasarımların oluşmasında biyomimetik cephelerin etkin rol oynayabileceği görülmüştür.

Anahtar Kelimeler: *Biyomimetik, Uyarlanabilir Cephe, Ofis Yapıları, Yapı Kabuğu.*

ABSTRACT

In the contemporary era, office buildings have evolved into complex ecosystems that facilitate growth within the corporate realm and enhance the well-being and performance of employees. In this context, it is hypothesized that the biomimetic approach to building facades in office buildings may yield positive outcomes. To elucidate these effects, research was conducted on the interaction of biomimetic design with potential adaptability, and selected examples from various office buildings around the world were analyzed. The results were evaluated in accordance with the compatibility of adaptive façade designs with the sub-parameters of biomimetic design. In this study, data on the sample were collected and analyzed using a qualitative research method. By establishing connections between energy efficiency and biomimetics, the findings obtained through observation were evaluated. It was revealed that adaptive facade designs comply with the sub-parameters of the biomimetic approach and that biomimetic facades can play an active role in the formation of sustainable and ultimately energy-efficient designs.

Keywords: *Biomimetics, Adaptive Facade, Office Buildings, Building Envelope.*

1. GİRİŞ

İnsanlık tarihi boyunca toplumlar yaşamın devamlılığı üzerine düşünmektedir. Temel ihtiyaçlarını karşılayabilmek için doğa ile bir mücadele halinde bulunmaktadır (Susam & Özdemir, 2024). Bu bağlamda insanoğlunun ihtiyaçlarının zamana göre farklılaşması, teknolojideki ilerlemeler ile doğaya zarar veren kaynakların kullanımındaki artış çevrede bozulmalara yol açmış ve canlıların yaşamını olumsuz yönde etkilemiştir (Gökşen, Güner & Koçhan, 2017). Bu süreçte insanlar doğayı izlemiş, doğada gördükleri farklılıkları takip etmişlerdir. Doğayla ilgili gözlem yoluyla anlaşılacak bilgiler ve bu bilginin insan problemlerine aktarılması yeni yaklaşımlar aranmasına yol açmıştır. İnsanlarda tıpkı diğer canlılar gibi çevresinde bulunan nesnelere ve doğal varlıkları öğrenmeye, yaşamlarında kullanmaya başlamışlardır. Tasarım ölçütlerinde en temel aldıkları kıstas rüzgâr yönü, topografya, güneşin konumu gibi doğa olayları olmuştur (Erşahin, 2022).

Bu bağlamda, mimarlık disiplinde çalışan uzmanlar karşılaştıkları çevresel ve gelişen teknoloji ile şekillenen mekânsal sorunların olumsuz sonuçlarına çözümler üretebilmek için doğadan öğrendiklerini taklit etmeye başlayarak tasarıma ilham kaynağı olabilecek alternatifler geliştirmeye odaklanmışlardır (Aydın Yazıcıoğlu, 2020). Doğanın öğretici olması prensibinden hareket ile yapılara ait cephelerin tasarım sürecine de yönelinmiş, daha az enerji tüketen, doğaya asgari ölçüde zarar veren, geri dönüştürülebilir ve enerjisini yenilenebilir kaynaklardan elde eden tasarımlar oluşmaya başlamıştır (Karadağ & Çakmaklı, 2020). Bu bağlamda ofis yapılarının çevresel sürdürülebilirliğin sağlanması noktasında uyarlanabilir cephelerle ve biyomimetik tasarımın etki ettiği yapı kabuklarıyla bütün olarak çalışmaya ihtiyaç duyduğu anlaşılmıştır. İç ortam ile dış ortam arasında ara yüz olan cepheler, biyomimetik yaklaşımda önemli rol oynamaktadır. (Gündoğdu & Arslan, 2020).

Bu çalışmada, doğal çevreyle olan uyumun artırılması noktasında ofis yapılarına ait uyarlanabilir cepheler doğadaki sistemlerden ilhamla tasarlanabilir mi? sorusuna odaklanılmış; uyarlanabilir cephe tasarımlarının Zari'nin (2007) bir hiyerarşi içerisinde oluşturduğu biyomimetik tasarım düzeylerinin alt parametreleriyle olan etkileşimine göre çıkan sonuçların değerlendirilmesi amaçlanmıştır.

2. YÖNTEM

Bu araştırma güncel örneklem bütünlüğünü yeterli oranda sağlayabilmek adına son 20 senede üretilmiş biyomimetik tabanlı uyarlanabilir cephelere sahip ofis yapıları seçilerek oluşturulmuştur. Örneklemin seçiminde proje aşamasında ya da uygulanması tamamlanmış olan çeşitli ölçekte projelere yer verilmiştir. Bu doğrultuda uyarlanabilir cepheler ile biyomimetik tasarım yaklaşımları sınıflandırılarak ofis yapılarıyla etkileşimleri çeşitli görseller üzerinden incelenmiş ve kavramsal bir zemin oluşturulmuştur. Araştırmanın örnekleme dair veriler toplanarak, nitel araştırma yöntemiyle analiz edilerek tablolandırılmıştır. Analizin derinleştirilmesi için biyomimetik tasarım yaklaşımlarına ait alt parametreler kullanılmış, doğa ile uyum sağlayabilen uyarlanabilir cephelerin biyomimetik alt parametrelerinin karşılanma durumuna göre ofis yapısı örnekleri değerlendirilmiştir.

3. MİMARİDE UYARLANABİLİR CEPHELER

Cepheler en basit tanımıyla iç ve dış mekânı ayıran bir tasarım elemanı, başka bir tanımla, “dış hava değişkenleri ve iç mekân dinamikleri arasında statik bir bariyerdir” (Fechey-Lippens & Bhiwapurkar, 2017). Cepheler mimari tasarımda uyarlanabilirliğe katkı sağlayan yapı elemanlarından biri olarak karşımıza çıkmaktadır (Öztürk, Ferah & Tunca, 2022). Uyarlanabilir cepheler ile binanın performansı genel olarak iyileştirilmekte ve içinde bulunan koşullar dikkate alınarak enerjiden tasarruf sağlanmaktadır. Ayrıca, kullanıcıların gereksinimlerine hızlıca cevap verilerek, konfor düzeyinin yüksek seviyeye çıkması amaçlanmaktadır. Bu doğrultuda uyarlanabilir cephe ve akıllı cephe kavramları literatürde birlikte kullanılabilir. Literatürde “akıllı” terimi değişen iklim şartları ve bu iklim şartlarına uyum sağlayabilen binalar için kullanılmaktadır. Cephelerde bu akıllı teriminin içerisine dahil olduğunda bu terim “uyarlanabilir” olarak değişmiştir. Uyarlanabilir cepheler etkilerini gerçek zamanlı bir şekilde çevreye göre adapte edebilmektedir. Bu nedenle de konvansiyonel yapılara göre doğaya daha yüksek oranda uyum sağlanması mümkün olmaktadır. Farklı coğrafi alanlarda inşa edilmiş olan uyarlanabilir cephe sistemleri, bina teknolojileri ile içerisinde gelişim göstermektedir (Gündoğdu & Arslan, 2020).

Uyarlanabilir cephe sistemlerinde işleyiş ve sınıflandırma ise birçok alt parametrede değerlendirilmektedir. Literatürde araştırmacılar bu cephe sistemlerini farklı alt başlıklarda inceleme yoluna gitmişlerdir. Bu doğrultuda kültürel yapı, sosyal yapı ve yaşam şekilleri, kitlesel veya örgütsel yapı, çevresel şartlar, mekânsal özellikler, teknik sistemler, kullanıcı müdahalesi gibi alt başlıklar kullanılmıştır. Schnädelbach (2010)'e göre uyarlanabilir cephe bileşenlerini detaylı pratikler ile alakalı kategoriler dizisi izlemektedir. Tasarım çerçevesi; cephenin hangi tepkiler, öğeler, yöntemler ve adaptasyon etkisine göre uyarlanabildiğini gösteren adımlardan oluşmaktadır. Araştırmacılar uyarlanabilir cepheleri sınıflandırabilmek için Schnädelbach'e benzer adımları takip etmişlerdir. Uyarlanabilir cepheler için genel bir sınıflandırma olmamakla birlikte en önemli noktalardan birisi kontroldür. Uyarlanabilir cephelerde kontrol iki şekilde ortaya çıkmaktadır. Dışsal kontrol istenen ile mevcut durum arasındaki geri bildirim uyarlamaya dönüştürmektedir ve yapının üzerindeki kontrolü dağıtan merkezi sistemler üzerinden yapılmaktadır. İçsel kontrolde ise çevresel etkiler dönüştürülmekte ve süreç direkt olarak kontrole dayanmaktadır. Ayrıca, uyarlanabilir cephelerde makro ölçek ve mikro ölçek olarak iki farklı hareket sistemi mevcuttur. Makro ölçekte çoğunlukla büyük ölçekli uyarlamalara ihtiyaç vardır ve dışsal kontrolle uyumlu çalışmaktadır. Mikro ölçekte ise uyarlamalar içsel davranış ile şekillenmekte ve küçük bir ölçekte gerçekleşmektedir (Velasco, Brakke & Chavarro, 2015).

4. BİYOMİMETİK YAKLAŞIMLAR İLE OFİS CEPHELERİNİN ETKİLEŞİMİ

Cepheler biyomimetik tasarım stratejilerinde önemli yere sahiptir. Binaların ömrü boyunca cephelerde oluşan hasarlar; yapıların tasarımı, inşaatı, kullanımı ve dönüştürülmesi sırasında meydana gelmektedir. Yaşam döngüsü tasarım stratejilerinde; yapı öncesi dönem, yapı dönemi ve yapı sonrası dönem yöntemleri yer almaktadır. Yapı öncesi dönemde; arsa seçimi, uzun ömürlü ve esnek tasarımlı yapılar ortaya koyma gibi yöntemler bulunurken, yapı döneminde; atık yönetimi, kirliliği önleme, yapımda çalışan kişilerin güvenliğini koruma gibi yöntemler bulunmaktadır. Yapı sonrası dönemde ise geri dönüştürülmüş, alternatif malzeme kullanımı, malzeme tasarrufu sağlayan yapı gibi yöntemler kullanılmaktadır (Paker & Taş, 2017). Bu yaşam döngüsü stratejileri ile enerji kaynaklarının tüketilmesinde cepheler rol oynamaktadır.

Bu sebeple bina yapımında ve kabuğunda enerji tasarruflu ve çevreye duyarlı tasarımlar önem kazanmaktadır. Hem iç mekân hem de dış mekân için ara yüz olan cephe, doğrudan dış ortamlarla temas eden katman olması sebebiyle önemli bir paya sahiptir. Cepheler yenilenebilir enerji kaynaklarıyla (güneş enerjisi, rüzgâr enerjisi gibi) ilişki halindedir ve enerji verimliliği de doğrudan teknolojinin sunduğu fırsatlarla sağlanabilmektedir (Gündoğdu & Arslan, 2020). Literatürde biyomimetik cepheler incelendiğinde uyarlanabilir cephelerde enerji verimliliği sağlanmasında fonksiyonel morfolojiler veya anatomiler ile biyomekaniklerin rol aldığı görülmektedir. Ekolojik veya enerji tasarruflu yapı cephelerinde doğanın çözümlerini kullanan biyomimetik cepheler, çevreci çözümler için özelleşmiştir (Arslan & Gönenç Sorguç, 2007).

4.1. Doğadan İlham Alan Tasarım: Mimaride Biyomimetik

Doğada görülen form-yapı-işlev üçlemesinin “var olma” görevini yerine getirmeye yönelik karmaşık oluşum sürecinin, mimari tasarımda tüm potansiyelleriyle uygulamaya olanak sağlaması için çalışılması gerekmektedir. Biyomimetik, sistematik analiz ve sentez yolları sayesinde bu keşif sürecinde ilgi alanına özgü metodolojilerin geliştirilmesine olanak tanıyan yeni bir “araç” olarak değerlendirilmektedir (Arslan Selçuk, 2009).

Mimarlık ve doğa arasında benzerlikler oldukça fazladır. Mimarlık ürünü olarak görülen ve mimari bir eser olan yapılar hareketsiz olmaları dolayısıyla doğada bulunan taşınmaz varlıklarla benzerlik göstermektedir. Örneğin; tek bir yerde sabit olarak bulunmaları, benzer boylarda olabilmeleri, aynı çevre koşullarına maruz kalmaları nedeniyle ağaçlar ve yapılar arasında bir ilişki kurulmaktadır (Khelil, 2015). Ağaçlar ve kayalar çevrenin bir parçası olarak varlığını sürdürmekte, yapılar yapıldıktan sonra o çevrenin bir parçası olmakta ve ağaçlar gibi çevresel etkilere maruz kalmaktadır (Fecheyr-Lippens & Bhiwaparkur, 2017).

Mimarlık ve doğa ilişkisi içerisindeki önemli konulardan birisi de biyomimetik tasarım ile oluşturulmuş stratejilerin mimarlıkla ilişkisinin açıklanmasıdır (Aslan, 2019). Çevreye zarar vermemenin en iyi yolu doğal sistemlere benzer şekilde davranarak onun bir parçası gibi hareket etmektir. Bu doğrultuda, doğadan ilham alarak tasarım üretme süreci organizmadan ekosisteme kadar geniş bir etkileşimi yapıya entegre etmek mümkün olmaktadır. Bu entegrasyon sürecinde yapıların doğayla etkileşiminde artış sağlanmaktadır (Erşahin, 2022; İmert, 2023).

4.2. Mimarlıkta Biyomimetik Tasarım Yaklaşımları

4.2.1. Biyolojiyi Arayan Tasarım

Biyolojiyi arayan tasarım yaklaşımının literatürde; “yukarıdan aşağıya yaklaşım”, “probleme dayalı biyolojik ilham alınan tasarım” gibi farklı şekillerde tanımlandığı görülmektedir (Aziz & El Sherif, 2015). Biyolojiyi arayan tasarımda tasarımcılar, çözümler için ilk olarak yaşadıkları dünyayla ilişki kurmakta; biyologlar tarafından yapının yapılacağı bölgedeki sorun tanımlanmakta; daha önce bu sorunla karşılaşıldığında nasıl çözümlendiği incelenmektedir. Bu yaklaşımla tasarımcılara ilk tasarım amaçlarını ve parametrelerini belirlemede kolaylık sağlanmaktadır (Zari, 2007). Biyolojiyi arayan tasarım yaklaşımında ilk olarak problemin tanımı yapılır. Daha sonra ise problemin kapsamı ve biyolojik çözüm araştırması yapılmaktadır. Araştırma sonucu bulgular ile biyolojik çözüm tanımlanarak prensipler tespit edilip uygulama aşamasına geçilmektedir (Aslan, 2019).

4.2.2. Tasarımı Etkileyen Biyoloji

Tasarımı etkileyen biyoloji; “çözüme dayalı biyolojik ilham veren tasarım” ve “biyolojiden tasarıma” gibi farklı isimlerle farklı şekillerde adlandırılmıştır (Aziz & El Sherif, 2015). Tasarımı etkileyen biyolojik yaklaşımda ilk olarak probleme ait çözümün tanımı; daha sonra prensiplerin tespiti, çerçevesi, problem araştırması ve problemin açıklaması yapılmaktadır (Aslan, 2019). Bu yaklaşımın avantajları; biyolojide önceden belirlenmiş problemler haricinde, daha önce olmayan teknolojiler ya da sistemlerin ve tasarım çözümlerindeki yaklaşımların sonucunda oluşmasıdır (Vincent vd., 2006). Dezavantajı ise biyolojik araştırmanın yürütülmesi ve sonrasında tasarım bağlamıyla alakalı tanımlanması gerekliliğinden kaynaklanmaktadır (Zari, 2007).

4.3. Biyomimetik Tasarımın Uygulanma Düzeylerine Bakış

Zari (2007)'ye göre; biyomimetik tasarım yaklaşımlarından hem problem odaklı (biyolojiyi arayan tasarım) hem de sonuç odaklı (tasarımı etkileyen biyoloji) tasarım yaklaşımında organizma, davranış ve ekosistem düzeyi olmak üzere üç farklı biyomimetik seviyesi bulunmaktadır. Organizma düzeyinde biyomimetride bir hayvan veya bitki gibi organizmanın

tamamı ya da bir kısmı ilham alınmaktadır. Davranış düzeyinde; bu organizmanın nasıl tepki verdiği, nasıl davranış gösterdiği gibi daha geniş kapsamlı sonuçlar aranmaktadır. Ekosistem düzeyinde ise; ekosistemin taklit edilmesi ve işlenmesi sağlamaktadır.

Organizma, davranış ve ekosistem düzeyinin her birinde ise beş farklı olasılık bulunmaktadır. Bunlar; tasarımın nasıl yapıldığı (yapım aşaması), tasarımın ne şekilde işlendiği ya da ne yapılabildiği (işlev), tasarımın neye benzediği (form), tasarımın neyle yapıldığı (malzeme) ve tasarımın oluşma sürecidir. Termit örneği üzerinden Zari 'den (2007) uyarlanmış biyomimetik düzeylerinin farklı yönlerinin tasarıma nasıl ve ne şekilde etki edebileceği Tablo 1'de gösterilmektedir.

Tablo 1. Termit Örneği üzerinden biyomimetğin uygulanışı (Zari 'den derlenmiştir, 2007)

Biyomimetik Düzey	Biyomimetik Unsur	Örnek: Termitleri taklit eden bir bina
Organizma Düzeyi (Belirli bir organizma taklidi)	Form	Yapı form olarak termitle benzer forma sahiptir.
	Malzeme	Yapı malzeme olarak termite benzemektedir. Dış derisini taklit edebilmektedir.
	Yapım	Yapım olarak termite benzer şekilde inşa edilmektedir. Çeşitli büyüme evrelerinden geçmektedir.
	Süreç	Süreç olarak yapı bir termit gibi çalışmakta, genlerin kopyalanma sürecinde hidrojen üretmektedir.
	İşlev	Yapının işlevleri termite benzemektedir. Selüloz ağı gibi işlev görebilmektedir.
Davranış Düzeyi (Bir organizmanın nasıl davrandığı ya da daha geniş bağlamda nasıl ilişkilendirilebileceğinin taklidi)	Form	Yapı termit yapmış gibi algılanmaktadır. Örnek olarak; termitte bulunan tepecığe benzeyebilmektedir.
	Malzeme	Yapı termit yapılırken kullanılan malzeme ile benzer malzeme kullanılarak yapılmış gibi görünmektedir.
	Yapım	Bina termit yapılırken kullanılan benzer çözümlerle inşa edilmektedir.
	Süreç	Yapı termitlerde bulunan tepecikle aynı yöntemlerle çalışmaktadır.
	İşlev	Yapının fonksiyonları termit gibi işlemektedir.
Ekosistem Düzeyi (Bir ekosistemin taklidi)	Form	Bina yapısı termitlerin yaşayabileceği ekosisteme benzemektedir.
	Malzeme	Yapı termit ekosistemiyle benzer malzemelerden yapılmıştır. Örneğin doğada yaygın olarak kullanılan maddeler kullanılmakta, birincil kimyasal olarak su kullanılmaktadır.
	Yapım	Bina bir termit ekosistemi olarak bir araya getirilmiştir. Örneğin karmaşıklık ve ilkeler zamanla artar.
	Süreç	Bina tıpkı bir termit ekosistemi gibi çalışmaktadır. Örneğin güneş enerjisini dönüştürür ve suyu depolar.
	İşlev	Bina, termit ekosistemine benzer bir işleve sahip olabilir ve süreçler arasındaki ilişkileri kullanan karmaşık bir sistemin parçası olabilir.

4.4. Biyomimetik Strüktürlerin Sınıflandırılması

Biyomimetik strüktürlerin sınıflandırılmasında araştırmacılar taklit ettikleri doğayı yorumlayıp kullanmış ve ihtiyaçlarını karşılayabilmek için sürekli geliştirmeye odaklanmıştır. Bu

doğrultuda; biyomimetik tasarım içerisinde bulunan mimari strüktürler şu şekilde sınıflandırılmıştır: ağaç benzeri strüktürler, iskelet benzeri strüktürler, ağ benzeri strüktürler, pnömatik strüktürler ve kabuk benzeri strüktürler.

4.4.1. Ağaç Benzeri Strüktürler

Ağaç benzeri strüktürler, doğadaki büyüme ve çoğalma fikrini temsil etmektedir. Gövdesi, dalları, yaprakçıkları ve yapraklarının düzeni, mimari sistemleri anımsatmaktadır. Modern ağaç benzeri yapılar araştırmacılar tarafından verilen yaygın örneklerden biri Almanya'daki Stuttgart Havaalanı Yolcu Terminali'nin üst çatı örtüsüdür. Meinhard von Gerkan tarafından büyük ölçüde eğimli tavan, ağırlıklı dal ve gövdelerden oluşan karmaşık bir hiyerarşi içerisinde ağaç benzeri on iki çelik strüktür tasarlanmıştır. Daha özgül olarak, Stuttgart Havalimanı, terminal çatısının bir ağacın yapısına benzer şekilde modellenmesinin sonucu olarak ayırt edici bir özelliğe sahiptir (Bkz. Şekil 1) (Arslan Selçuk, 2009).



Şekil 1. Ağaç Benzeri Strüktür: Stuttgart Havaalanı Yolcu Terminali (Özdemir & Selçuk, 2016)

4.4.2. İskelet Benzeri Strüktürler

Doğadaki morfolojilerin çoğu yakından incelendiğinde, iskeletteki her bir kemik ile iskelet sistemi, doğanın kinetik tasarım için karmaşık, hafif ve sert bir yapıyı nasıl yarattığını göstermektedir. Doğadaki morfolojilerin çoğunun mimari yapısal unsurun temelini oluşturduğu düşünülmektedir. Doğal yaşamda, iskelet ve omurga destek/koruma sağlamak için iş birliği içerisinde çalışmaktadır. İskelet strüktürler, yapı kabuğu şeklinde bir muhafaza oluşturmanın yanı sıra çatıları da desteklemektedir. Buna benzer olarak dünyaca ünlü Eyfel Kulesi'nin inşası sırasında mimar Maurice Koechlin'e ilham kaynağı olan insan vücudundaki en hafif ve güçlü

kemik femur kemiği, gözenekli yapısı nedeniyle kendi kendini havalandırma özelliği göstermektedir (Şekil 2) (Williams, 2003).



Şekil 2. İskelet Benzeri Strüktür: Eyfel Kulesi (sol) ve Femur Görsele (sağ) (Williams, 2003)

4.4.3. Ağ Benzeri Strüktürler

Ağ benzeri yapılar küçük ağırlığına rağmen yüksek yük taşıma kapasitesine sahiptirler. Ağ benzeri yapılar membran özelliği göstermekte ve çadırlar bu strüktürler için önemli bir örnek olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu bağlamda çadırların doğada bulunan ağ benzeri yapılara benzeyen yapay membran yapılar olarak düşünülmektedir (Beukers, 1999). Frei Otto, geleneksel çadırların kullanımını esnek, hafif yapılar için bir model olarak öne çıkarmaktadır (Bkz. Şekil 3) (Otto & Rasch, 1995).



Şekil 3. Ağ Benzeri Strüktür: Münih Olimpiyat Stadı (URL-1, 2024)

4.4.4. Pnömatik Strüktürler

Doğada ortaya çıkan pnömatik yapılar; bitkilerin ve hayvanların formlarında kolayca bulunabilmektedir. Pnömatik yapılar, tek bir yapı ile gerilime dayanıklı, esnek zarfın bir dolguyu çevrelediği bir sistem ile geliştirilmiş ve inşa edilmiştir (Dent, 1972). Pnömatik strüktürler; modern mimaride, işlevsel nedenlerden çok estetik nedenlerle yaygın olarak

kullanılmaktadır. Yeni formların araştırılmasında daha az sınırlamanın olduğu nesne tasarımı alanında yüksek teknoloji malzemelerin erişilebilirliği sayesinde Maurice Agis pavyonları ile Architects of the Air ve Buildair ofis örneklerinde görüldüğü üzere pnömomatik strüktürler dikkat çekmektedir (Bkz. Şekil 4) (Arslan Selçuk, 2009).



Şekil 4. Pnömomatik Strüktürler: Archipelago (sol), Architects of Air (sağ) (Topham, 2002).

4.4.5. Kabuk Benzeri Strüktürler

Kabuk benzeri strüktürler; yüksek esneklikleri, düşük malzeme gereksinimleri, geniş yayılma kapasiteleri ve barınak sağlama yetenekleri nedeniyle doğadaki yaygın ve etkili yapısal bileşenler arasındadır (Melaragno, 1991). Yapıdaki kabuk formu, çeşitliliği ve tasarımı, onu çalışmalarında ilham kaynağı olarak kullanan birçok sanatçıya katkı sağlamıştır. İstiridyeler, deniz tarakları, salyangozlar ve diğer deniz yumuşakçaları formlarında tasarlanan Sydney Opera Binası ve L'Océanogràfic gibi yapıların geometrisi ve barınak sağlama yeteneği, mimari tasarım süreçleri üzerinde önemli bir etkiye sahip olmuştur (Bkz. Şekil 5) (Karaduman Ercan, 2018).



Şekil 5. (sol) Sydney Opera Binası, (sağ) L'Océanogràfic (URL-2, 2024; URL-3, 2017)

4.5. Biyomimetik Mimarlığın Ofis Yapılarının Cephelerine Etkisi

Biyomimetik yaklaşım mimarlıkta; mekân organizasyonu, nazım planı, iç mekân tasarımı, yapı cephesi gibi açılardan tasarımı desteklemektedir (Erşahin, 2022). İçinde bulunulan zaman gereksinimlerine göre ise cephelerde istenenler değişkenlik göstermektedir. Sadece soğuk ya da sıcak havadan etkilenmemek için inşa edilen dört yanı kapalı yapılar zamanla boşluklar kazanmıştır. Pencerelessin yetersiz kaldığı yerde cepheler saydam yapılmıştır. Enerji tüketimini minimumda tutan biyomimetik tabanlı ofis yapılarına katkı sağlayan uyarlanabilir cephelerin tasarımı, mimarların tasarım süreçlerinde kullandığı en etkin yapı elemanlarından biri haline gelmiştir (Gündoğdu, 2020). Bu doğrultuda cephe tasarımında alınan kararların binanın işlevini çevreyle olan uyum üzerinden etkilediği açıktır, bu nedenle biyomimetik ofis yapısı örneklerinde uyarlanabilir cephelere sıkça rastlanmaktadır. Uyarlanabilir cepheler doğadan ilhamla tasarlanan parametreler ile birleşerek, ofis yapılarının mimarisinde insanların yaşam kalitesini ve konforunu artıracak bir nevi yapı zarfı görevi üstlenmektedir.

5. OFİS YAPILARINDA BİYOMİMETİK TABANLI UYARLANABİLİR CEPHE ÖRNEKLERİNE BAKIŞ

Bu bölümde dünyanın farklı bölgelerinde son 20 yıl içerisinde projesi ya da inşası tamamlanmış biyomimetik tabanlı ofis yapılarının uyarlanabilir cephe örnekleri incelenmiştir. Ofis yapılarında uyarlanabilir cephelerin biyomimetik tasarıma ait alt parametreler üzerinden derinlemesine bir analiz süreciyle değerlendirilerek güçlü/zayıf yönlerinin ortaya konması ve yeni oluşacak tipolojiler üzerinde yapılacak önerilere katkı sunma potansiyelleri bağlamında çalışma için literatürde sınırlı olarak var olan araştırmalar haricinde son 20 seneye odaklanmış farklı ilham özelliklerine sahip bir örneklem bütünü seçilmiştir.

5.1. Capital Gate Tower

2011 yılında tamamlanan Capital Gate binası Birleşik Arap Emirlikleri'nin Abu Dhabi kentinde yer almaktadır. Bu yapı, 18 derecelik eğime sahip, dünyanın en geniş eğimli insan yapımı kulesidir (Bkz. Şekil 6) (Gate & Dhabi, 2012). Deniz ve çöl, kulenin kıvrımlı tasarımını büyük ölçüde etkileyen iki temel coğrafik özelliktir. Ana binanın tasarımının kumdan oluşan spiral bir rüzgâr perdesine benzemesi ve "sıçrama" adı verilen kavisli kanopinin okyanus dalgalarına

benzemesi amaçlanmıştır. Doğadan esinlenen bu tasarımda bina bir deniz ekosistemine benzer işlevde hareket etmekte ve süreçler arasındaki ilişkiyi kullanarak karmaşık sistemin parçası olabilmektedir (URL-4, 2022).



Şekil 6. Capital Gate Tower Cephesi (URL-4, 2022)

5.2. Al Bahr Kuleleri

Birleşik Arap Emirlikleri Abu Dhabi’de, Aedas Architects (AHR) tarafından 2012 yılında, kinetik gölgeleme sistemiyle kaplı perde duvarlara sahip 150 metre yüksekliğinde iki dairesel yapı içeren Al Bahr Kuleleri tasarlanmıştır (URL- 5, 2004). Bölgeye yeni yapılacak ofislerin Abu Dhabi Adası'nın kuzey kıyısında, Sadiyaat Adası ve ötesindeki Basra Körfezi'nin yanı sıra Doğu Mangrovları'nı da görececek şekilde konumlandırılması istenmiş ve projeye "deniz" anlamına gelen Arapça Al Bahr adı verilmiştir. Gün ışığının istenmeyen açılarını kontrol etmek üzere bina için ayçiçeğinden yola çıkılarak tasarlanan gölgeleme sisteminin seçilmesi biyomimetik cephe içinde ilham oluşturmaktadır (Bkz. Şekil 7.) (Attia, 2016).



Şekil 7. Al Bahr Kuleleri Cephesi (Attia, 2016)

5.3. Sinosteel Uluslararası Plaza

Pekin merkezli mimarlar MAD 9 ofisi tarafından Çin'in Tinajin kentinde Sinosteel Uluslararası Plaza projesi tasarlanmıştır. Yapı 358 metre yüksekliğe sahip bir ofis yapısı ve 88 metrede yer alan yakındaki bir otelden oluşmaktadır. Cephe, bal peteğini andıran beş farklı boyutta altıgen pencereden oluşmaktadır. Bu pencereler, Şekil 8'de görüldüğü gibi, doğal şekilde gelişen formla yapı boyunca düzenlenmiştir. Binanın enerji verimliliği, güneşin ve rüzgârın yapı üzerindeki etkilerine uyum sağlayan bal peteğinden esinlenilmiş altıgen formla birlikte artmıştır (Mohamed, Bakr & Hasan, 2019).



Şekil 8. Sinosteel Uluslararası Plaza Cephesi (Mohamed, Bakr & Hasan, 2019)

5.4. Swiss Re Kulesi

1998 yılında Swiss Re Genel Merkezi, Foster + Partners ve Arup şirketi tarafından tasarlanmaya başlanmış, 2001-2004 yılında yapım aşaması sona ermiştir. Sürdürülebilirlik konularıyla yakından ilgilenen bir şirket olan Swiss Re, hazırladığı analizlerde hem çevreye duyarlı bir tasarımın hem de personel için yüksek standartlarda bir iç çalışma ortamının önemini vurgulamaktadır. Foster + Partners ve Arup iş birliği tasarım ekibi tarafından çelik iskeletin parametrik tasarımının ve üç boyutlu modellemesinin kullanılması; tedarik, imalat ve tasarım süreçleri entegre edilerek daha az riskle ekonomik olarak yapının yapılması sağlanmıştır (Bkz. Şekil 9) (Küçük & Arslan, 2020).



Şekil 9. Gherkin Kulesi/ Swiss Re Genel Merkezi Cephesi (Küçük & Arslan, 2020)

5.5. Doha Belediye İşleri ve Tarım Bakanlığı Binası

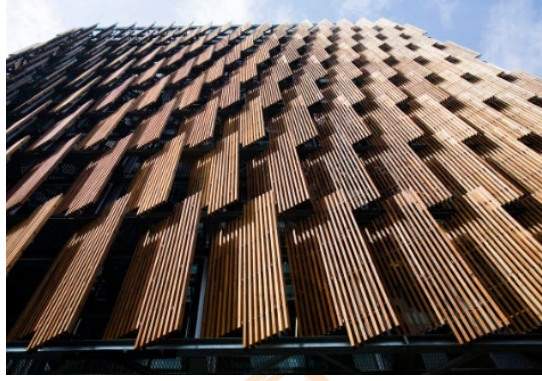
Katar Doha'da Belediye İşleri Bakanlığı için Aesthetics Architects Go Group mimarlık tarafından bir ofis yapısı tasarlanmıştır. Yapı dış cephesi, kaktüslerin dikenlerini taklit etmektedir. Şekil 10'da görüldüğü gibi, kaktüs dikenlerinden ilham alan cephe formu binanın dış kabuğu için gölgeleme sağlamayı amaçlamaktadır. Bu gölgeleme yapıya giren güneş ışığı miktarını sınırlayarak yapının serin kalmasına yardımcı olmaktadır (Mohamed, Bakr & Hasan, 2019).



Şekil 10. Doha Belediye İşleri ve Tarım Bakanlığı Binası Cephesi (Mohamed, Bakr & Hasan, 2019)

5.6. CH2 Binası (The Council House 2)

CH2 binası Avustralya'nın Melbourne kentinde bulunan, 2004-2006 yılları arasında Mick Pearce Design Inc. ile iş birliği içinde tasarlanmış on katlı sürdürülebilir bir ofis yapısıdır. Yapı bir ağacın kabuğunu model alarak sürdürülebilirlik ve bina mimarisine ilişkin geleneksel fikirlere referans oluşturan, binayı çevresindeki canlılara ve dış dünyaya bağlayan tasarım sistemine sahiptir (Bkz. Şekil 11) (Webb, 2005).



Şekil 11. CH2 Binası Cephesi (URL-5, 2013)

6. DEĞERLENDİRME VE SONUÇ

Doğada var olan stratejilerin biyomimetik tabanlı ofis yapılarının uyarlanabilir cephelerine etkisini geniş bir bakış açısıyla değerlendirmek ve biyolojik organizmaların tasarıma etkisini analiz edebilmek için son 20 yılda tamamlanmış, ilham kaynağı farklı canlılardan olan yapılar tercih edilmiştir. Doğadan esinlenerek oluşturulmuş uyarlanabilir stratejilerin cepheye aktarılması sürecinde biyomimetik yaklaşım, düzey ve strüktürlerin sınıflandırılması başlıkları üzerinden 6 farklı ofis yapısı Tablo 2’de analiz edilmiştir. Yapılan incelemelere göre; Al Bahr Kuleleri, Capital Gate Tower ile Doha Belediye İşleri ve Tarım Bakanlığı binalarının biyolojiden tasarıma yaklaşımını benimsediği anlaşılmaktadır:

- Capital Gate Tower yapısı tasarlanırken biyolojiden tasarıma yaklaşımında belirtilen aşamalar izlenmiş olup, okyanus dalgalarından ilham alınmış daha sonra bu dalgalardan yola çıkılarak yapı strüktürü oluşturulmuştur.
- Al Bahr Kuleleri’nde mashrabiya adı verilen kafes sistemi kullanılarak ayçiçeğinin güneşe göre yönlenmesinden elde edilen ilham tasarıma aktarılmıştır.
- Doha Belediye İşleri ve Tarım Bakanlığı Binası’nda kaktüslerin dikenli hareketlerinden elde edilen ilham bu yapının tasarımında kullanılmış, kaktüslerin hareketi yorumlanarak yapı oluşturulmuştur.

Swiss Re Kulesi, CH2 Binası ve Sinosteel Uluslararası Plaza binalarının ise biyolojiyi arayan tasarım yaklaşımını (tasarımdan biyolojiye) benimsediği görülmüştür:

- Sinosteel Uluslararası Plaza cephesi bal peteğini andıran altıgen pencereleri; güneşin, rüzgârın ve binanın enerji verimliliğinin yapı üzerindeki etkilerine uyum sağlamıştır. Pencereler oluşturulurken ilk olarak yapıda problemler belirlenmiş, daha sonra araştırmalar sonucunda altıgen pencerelerin yapı için faydalı olacağına karar verilmiştir. Bunun sebebi; altıgen pencerelerin kışın ısı kaybını ve yazın ısı kazancını en aza indirecek şekilde konumlandırılmış olmasıdır.
- Swiss Re kulesi tasarımcıları çelik iskelet yapıda bir ofis binası yapmayı amaçlamıştır. Zorlu hava koşullarına dayanıklı, sürdürülebilirliğe uygun bir yapı tasarlamak için ilk olarak problemi belirleyip daha sonra Venüs süngeri bitkisinin özelliklerinden ilham alarak cephe uygulaması ve taşıyıcı sistemi oluşturmuşlardır.
- CH2 binası tasarlanırken yapı çevresindeki rüzgâr, güneş, iç ortam havalandırma koşulları düşünülmüş, problemler tanımlanmış, daha sonra cephe için ağaç kabuğundan model alınmasına karar verilerek süreç tamamlanmıştır.

Ofis yapılarına ait uyarlanabilir cephelerin aynı zamanda doğada var olan strüktürlerle ilişkiler kurduğu da gözlemlenmiştir. Aşağıda örneklemin biyomimetik strüktürler ile etkileşimine ait analizler verilmiştir:

- İskelet benzeri strüktürler Capital Gate Tower ve Swiss Re Kulesi'nde görülmekte yapıların kabuğunu desteklemekte, formuna esneklik ve sağlamlık kazandırmaktadır. Capital Gate Tower yapısı diagrid adı verilen yapısal sisteme sahiptir. İskelet benzeri strüktür içerisinde yer alan bu sistem, düğüm konektörleri kullanılarak bağlanmakta ve serbest formlu yüksek tavan tasarımları ile çalışmaktadır. Diagrid taşıyıcı sistem serbest formlu yüksek tavan tasarımlarında kullanıldığında, her bir düğüm konektörü kendi konfigürasyonuna sahiptir ve yüzeyler eş düzlemlidir. Swiss Re Kulesinde kullanılan çelik yapı sistemi de iskelet benzeri strüktür içerisinde yer almaktadır. Çelik iskeletin parametrik tasarımının yaygın olduğu yapıda kabuk iskelet görünümündedir.
- Al Bahr Kuleleri ve Sinosteel Uluslararası Plaza yapısı ağ benzeri strüktürlere aittir. Al Bahr Kuleleri'nde kullanılan fiberglas kabuk malzeme ile kaplanmış perde mekanizması ağ benzeri strüktürlerin temel prensibi olan çadır yapısına benzer tasarlanmıştır. Güneş hareketlerine göre gerilip, açılıp kapanma özelliğine sahiptir.

Sinosteel Uluslararası Plaza cephesinde ise altıgen pencereler, bal peteği formuna atıfla tüm cephede ardı sıra devam etmektedir.

- Kabuk benzeri strüktürler daha az malzeme ihtiyacı olan, esneklikleri yüksek strüktürlerdir. Doha Belediye İşleri ve Tarım Bakanlığı binası ve CH2 yapısı kabuk benzeri strüktürlere aittir. Yapılardaki kabuk formu tasarımcıya ilham olan bileşenlerden seçilmiştir. Doha Belediye İşleri ve Tarım Bakanlığı yapısı cephesindeki kaktüs dikenlerini taklit eden kabuk binaya gölgeleme sağlamayı amaçlamaktadır. CH2 yapısında ise ağaç kabuğu model alınarak, cephede enerji etkinliğini sağlamaya yönelik ışık geçirgenliği kontrolü stratejisi oluşturulmuştur (Bkz. Tablo 2).

Tablo 2. Örnek Ofis Yapılarının Biyomimetik Özellikleri

Örnek Ofis Yapısı	Capital Gate Tower	Al Bahr Kuleleri	Sinosteel Plaza	Swiss Re Kulesi	Belediye İşleri ve Tarım Bakanlığı Binası	CH2 Binası	
Esinlenen Organizma	Okyanus Dalgası	Ayçiçeği	Bal Peteği	Venüs Bitkisi Süngeri	Kaktüs	Termit, Ağaç	
Biyomimetik Tasarım Yaklaşımları	Tasarımdan Biyolojiye	x	x	✓	✓	x	✓
	Biyolojiden Tasarıma	✓	✓	x	x	✓	x
Biyomimetik Seviyeleri	Organizma Düzeyi	x	x	✓	✓	✓	✓
	Ekosistem Düzeyi	✓	x	x	x	x	x
	Davranış Düzeyi	x	✓	x	x	x	x
Biyomimetik Strüktürler	Ağaç Benzeri Strüktür	Herhangi bir ilişkiye rastlanmamıştır.					
	İskelet Benzeri Strüktür	✓	x	x	✓	x	x
	Ağ Benzeri Strüktür	x	✓	✓	x	x	x
	Pnömatik Strüktür	Herhangi bir ilişkiye rastlanmamıştır.					
	Kabuk Benzeri Strüktür	x	x	x	x	✓	✓

Doğa taklit edilirken organizma, davranış veya ekosistem seviyelerinde doğadaki analogiler dikkatlice gözlemlenmektedir. Aşağıda örneklemin biyomimetik seviyelere ait alt parametrelerinin analizleri verilmiştir:

- Capital Gate Tower yapısı ekosistem düzeyinde biyomimetik yaklaşımda form ve işlev parametrelerini karşılamaktadır. Bina deniz ekosistemine benzer işlevleri taklit etmektedir ve süreçler arasındaki ilişkiyi kullanarak karmaşık bir sistemin parçası olmaktadır.
- Al Bahr Kuleleri davranış düzeyinde biyomimetik yaklaşım içerisinde işlev ve süreci karşılamaktadır. İşlev olarak bina otomatik güneş perdesi görevi yapan üçgen şeklinde ayçiçeği hareketinden ilham alan sistemle kaplıdır. Bu doğrultuda yapının cephesi ayçiçeğinin güneş hareketine tepki vermesi sürecine yönelik tasarlanmıştır.
- Sinosteel Uluslararası Plaza organizma düzeyinde biyomimetik düzey içerisinde malzeme ve işlev unsurunu karşılamaktadır. Malzeme olarak binada altıgen bal peteğini andıran cephe kurgusu kullanılmıştır. İşlev unsuru; bina güneşteki değişikliklere tepki verecek şekilde çalışmaktadır.
- Swiss Re Kulesi'nde organizma düzeyinde biyomimetik de form ve süreç unsuru ön plandadır. Binada cam şeklinde bir kafes sistemine de benzeyen kabuklu ve yuvarlak forma sahip cephe kaplaması yapılmıştır. Süreç; bina venüs süngeri bitkisine benzer şekilde çalışmaktadır.
- Doha, Belediye İşleri ve Tarım Bakanlığı Binası organizma düzeyinde biyomimetikte form, malzeme ve yapım unsurunu karşılamaktadır. Form olarak yapı kaktüsten ilham alınarak tasarlanmıştır. Yapı kabuğunda kullanılmak üzere seçilen çelik malzeme kaktüsün yivli olan gövde yapısını taklit edecek şekilde kurgulanmıştır. Bu doğrultuda yapım süreci için kaktüslerin terlemesinden ilham alınarak gölgede cihazların kapatılmasının belirlenen güneş yoğunluğuna göre gerçekleştirilmesi sağlanmıştır.
- CH2 Binası organizma düzeyinde biyomimetikte malzeme ve yapım süreci içerisinde yer almaktadır. Beton malzeme termitin dış kabuğunu veya derisini taklit etmektedir. Bina termite benzer bir yöntemle inşa edilmektedir, çeşitli büyüme evrelerinden geçmektedir (Bkz. Tablo 3).

Tablo 3. Örnek Ofis Yapılarının Biyomimetik Düzeylerine Ait Alt Parametrelerle Etkileşimi

Biyomimetik Düzey	Biyomimetik Alt Parametre	Capital Gate Tower	Al Bahr Kuleleri	Sinosteel Plaza	Swiss Re Kulesi	Belediye İşleri ve Tarım Bakanlığı Binası	CH2 Binası
Ekosistem	Form	✓					
	Malzeme	x					

Düzezi	Yapım	x					
	Süreç	x	x	x	x	x	x
	İşlev	✓					
Organizma Düzeyi	Form			x	✓	✓	x
	Malzeme			✓	x	✓	✓
	Yapım	x	x	x	x	✓	✓
	Süreç			x	✓	x	x
	İşlev			✓	x	x	x
Davranış Düzeyi	Form		x				
	Malzeme		x				
	Yapım	x	x	x	x	x	x
	Süreç		✓				
	İşlev		✓				
Biyomimetik Düzeylerin Alt Parametreleriyle Etkileşim Durumları Etkileşim Var ● Etkileşim Yok ● İlişki Yok ●							

Çalışma örnekleminin mimari özelliklerine ilişkin sonuçlar değerlendirildiğinde; biyomimetik uyarlanabilir cephelere sahip yapıların son 20 yıl içerisinde tamamlanmış olmalarına rağmen tasarım prensiplerinin doğadan ilham alarak daha eski yıllara dayandığı sonucuna varılmıştır. Bu açıdan yapılan gözlemler ışığında teknolojiye ilerlemelerle beraber biyomimetik mimarlık uygulama alanlarının da geliştiği anlaşılmaktadır. Bu doğrultuda ofis yapı örnekleminde ait çıkarımlar biyomimetik yaklaşım temelinde verilmiştir:

- Örnekleme uygulama bölgelerine göre baktığımızda ağırlıklı olarak Arap yarımadası ve Avrupa kıtasında buldukları görülmektedir. Ancak bu yaklaşımın uygulanmasında herhangi bir bölgesel veya coğrafi sınırlama olmadığı anlaşılmaktadır.
- Seçilen biyomimetik yapı örnekleri yüksekliklerine ve cephe geometrilerine bakarak değerlendirildiğinde, farklı ölçeklere sahip oldukları görülmektedir. Bu açıdan bakıldığında bina yüksekliği ve geometrisi biyomimetik tabanlı uyarlanabilir cepheler için tasarım sınırlaması oluşturmamaktadır.
- Örneklemler üzerinden biyomimetik yaklaşımlara bakıldığında; tasarımdan biyolojiye yaklaşımında cephelerdeki enerji etkinlik, uyarlanabilirlik, sürdürülebilirlik gibi gereksinimleri karşılamak için belirlenen tasarım problemine yönelik biyolojik organizmalar incelenerek, bu organizmalardan ilhamla geliştirilen yöntemlerin cephelere uyarlandığı anlaşılmaktadır. Biyolojiden tasarıma yaklaşımında ise canlıların bulunduğu iklim koşulları ve çevrelerinde yaşanan zorluklara yönelik geliştirilmiş çözümler belirlenmiştir. Bu çözümler için biyolojik sistemler gözlem yoluyla analiz

edilerek enerji etkinliğe yönelik yöntemler içerisinde ayıklanmak suretiyle cephelerde kullanılmıştır. Enerji etkinlik ve biyomimetri arasında bağlantılar kurularak, hava, ışık, ısı gibi enerji etkin cephe sistemlerini etkileyen temel bileşenlerin seçilen ofis yapılarındaki malzeme kullanımına etkisi görülmüştür.

- Örnekler biyomimetik düzeyine göre değerlendirildiğinde, organizma seviyesinde tasarım yaklaşımlarının ekosistem ve davranış seviyelerine göre daha fazla görüldüğü saptanmıştır. Ayrıca, organizmaların davranış ve morfolojik olarak adaptasyon aktarımları ekosistem düzeyinin etkisine göre daha iyi bir süreç için ilk adım olarak değerlendirilmektedir.
- İncelenen 6 farklı ofis yapısında tamamen proje özelinde kullanılan enerji etkin yöntemler dışında doğadan esinlenerek oluşturulmuş uyarlanabilir çözümler kullanılarak projelerin özgün değeri arttırılmıştır.

Sonuç olarak, çalışma örneğine ait analizler doğrultusunda uyarlanabilir cephe tasarımlarının biyomimetik tasarımın alt parametrelerine olan uyumu ortaya konmuş, sürdürülebilir ve enerji etkin tasarımların oluşmasında biyomimetik cephelerin etkin rol oynayabileceği görülmüştür. Doğayı gözlemlemek ve anlamak isteyen mimarların; doğal oluşumlarının şekillerini, yapılarını ve malzemeleri arasındaki ilişkileri inceleyerek, biyomimetik mimarlık kavramını tasarımlarına dahil etmeleri gerektiği açıktır. Bu ilişkiler bütünü incelenirken biyoloji ve diğer bilim dallarının sisteme katılması ve disiplinler arası araştırmalar yapılması gerektiği anlamına gelmektedir. Biyomimetiğin sadece insana ve çevreye daha uyumlu cepheler oluşturmakla kalmayıp, aynı zamanda çevre dostu malzeme, mekân ve sürdürülebilirlik sağladığı anlaşılmaktadır.

KAYNAKÇA

- Arslan S. & Gönenç Sorguç A. (2007). Mimari Tasarım Paradigmasında Biomimesis'in Etkisi. *Gazi Mimarlık Mühendislik Fakültesi Dergisi*, 22(2):451-460.
- Arslan Selçuk, S. (2009). *Proposal For A Non-Dimensional Parametric Interface Design İn Architecture: A Biomimetic Approach* (PhD Thesis). Middle East Technical University, Ankara.
- Aslan, D. (2019). *Binalar Aracılığıyla Yağmur Suyu Toplama Stratejilerine Biyomimetik Bir Yaklaşım* (Yüksek Lisans Tezi). Gazi Üniversitesi, Ankara.
- Attia, S. (2016). Evaluation of adaptive facades: The case study of Al Bahr Towers in the UAE. *QScience Connect, Shaping Qatar's Sustainable Built Environment-2* 2017:6 <http://dx.doi.org/10.5339/connect.2017.qgbc.6>
- Aydın Yazıcıoğlu, B. (2020). *Yapı Kabuklarının Termoregülasyonu: Biyomimetik Bir Yaklaşım* (Yüksek Lisans Tezi). Gazi Üniversitesi, Ankara.
- Aziz, M. S. & El sherif, A. Y. (2016). Biomimicry As An Approach For Bio-inspired Structure With The Aid Of Computation. *Alexandria Engineering Journal*, 55, 707-714. Doi: 10.1016/j.aej.2015.10.015
- Beukers, A. (1999). *Lightness: The İnevitabile Renaissance Of Minimum Energy Structures*. 010 Publishet, Rotterdam.
- Dent, R. (1972). *Principles Of Pneumatic Architecture*, Halsted Press Division John Wiley & Sons Inc., New York.
- Erşahin, E. (2022). *Biyomimetik Bina Kabukları: Bir Meta-Analiz* (Yüksek Lisans Tezi), İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul.
- Fecheyr-Lippens, D. & Bhiwapurkar, P. (2017). Applying Biomimicry To Design Building Envelopes That Lower Energy Consumption İn A Hot-Humid Climate. *Architectural Science Review*, 60 (5), 360-370. Doi: 10.1080/00038628.2017.1359145
- Gate, C. & Dhabi, A. (2012). Case Study: Capital Gate, Abu Dhabi. *Ctbuh Journal*. Issue 2, pp.11-17.

Gökşen, F., Güner, C. & Koçhan, A. (2017). Sürdürülebilir Kalkınma İçin Ekolojik Yapı Tasarım Kriterleri. *Akademia Disiplinlerarası Bilimsel Araştırmalar Dergisi*, 3(1), 92-107.

Gündoğdu, E. (2020). *Cephe Sistemlerinin Enerji Etkinliği Üzerine Biyomimetik Bir Değerlendirme*, (Doktora Tezi). Necmettin Erbakan Üniversitesi, Konya.

Gündoğdu, E. & Arslan, D. (2020). Energy-Efficient Facade And Biomimicry İn Architecture. *GU J Sci, Part C*, 8(4): 922-935.

İmert, H. (2023), Robotik İmalat Sürecinde Bir Eşik: ICD/ITKE Biyomimetik Araştırma Pavyonları. *Ege Mimarlık Dergisi*, 2023-3 (119), 68-73.

Karadağ, I. & Çakmaklı, A. B. (2020). Interface of the Natural Ventilation Systems with Building Management Systems. *Periodica Polytechnica Architecture*, 51(2), pp. 178–188. <https://doi.org/10.3311/PPar.15700>

Karaduman Ercan, S. (2018). *Biyomimetik Strüktürlerin Örneklerle İrdelenmesi* (Yüksek Lisans Tezi). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul.

Khelil, S. (2015). *Biomimicry: Towards A Living Architecture İn Hot And Arid Regions* (Master Dissertation). University Of Biskra, Biskra.

Küçük M. & Arslan H. İ. (2020). Investigation of Diagrid Structures Over Gherkin Tower. *3rd International Conference of Contemporary Affairs in Architecture and Urbanism (ICCAUA-2020)*, Alanya, Türkiye.

Melaragno, M. (1991). *An Introduction To Shell Structures, And The Science Of Vaulting*. Van Nostrand Reinhold, New York.

Mohamed, N. A., Bakr, A. F. & Hasan, A. E. (2019) Energy Efficient Buildings in Smart Cities: Biomimicry Approach. Is This The Real World? Perfect Smart Cities vs. Real Emotional Cities. *Proceedings of Real Corp 2019, 24th International Conference on Urban Development, Regional Planning and Information Society*. pp. 257-267. ISSN 2521-3938

Otto, F. & Rasch, B. (1995). *Finding Form: Towards An Architecture Of The Minimal*. Deutscher Werkbund Bayern, Berlin.

Özdemir N. B. & Selçuk, S. A. (2016). Tree Metaphor In Architectural Design. *International Journal of Architecture and Urban Studies*, 1(1), 64-76.

Öztürk, Z. K., Ferah, B., Tunca, C. (2022). Tarihi yarımada semt parkları örneklerinde mekânsal kalite farklılıklarının PPS Mekân Diyagramı Üzerinden Değerlendirilmesi, *İstanbul Sabahattin Zaim Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Dergisi*, 4(1): 54-65.

Paker, B., & Taş, N. (2017). Sürdürülebilir Yapım Sürecinde Mimarın Yapısal Atık Oluşumuna Etkisi. *Yalvaç Akademi Dergisi*, 2(1), 88-98.

Schnädelbach, H. (2010). Adaptive Architecture – A Conceptual Framework, *Proceedings of Media City*, 197, 522-538.

Susam, K., & Özdemir, Ş. (2024). Sağlık Yapılarının Biyofilik Tasarım Kriterlerine Göre İncelenmesi: İstanbul Başakşehir Çam ve Sakura Şehir Hastanesi Örneği. *İstanbul Sabahattin Zaim Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Dergisi*, 6(1), 36-52. <https://doi.org/10.47769/izufbed.1501884>

Topham, S. (2002). *Blow Up*. Prestel - Verlag, Munich.

Velasco, R., Brakke, A. P., & Chavarro, D. (2015). Dynamic Façades And Computation: Towards An Inclusive Categorization Of High Performance Kinetic Façade Systems. *Communications in Computer and Information Science*, 527, 172-191. https://doi.org/10.1007/978-3-662-47386-3_10

Vincent, J. F.V., Bogatyreva O. A., Bogatyrev N. R., Bowyer A. & Pahl A. K., (2006). Biomimetics: its practice and theory. *J. R. Soc. Interface*, 3, 471-482 <http://doi.org/10.1098/rsif.2006.0127>

Webb, S. (2005). The Integrated Design Process Of Ch2. *Environment Design Guide*, 1-10. <http://www.jstor.org/stable/26148277>

Williams, H. A. (2003). *Zoomorphic-New Animal Architecture*, Laurence King Publishing Ltd., New York.

Zari, M. (2007). Biomimetic Approaches To Architectural Design For Increased Sustainability, *The SB07 NZ Sustainable Building Conference*, Paper number: 033, Auckland, New Zealand.

İNTERNET KAYNAKLARI

URL-1. (2024). <https://www.ytur.net/yurtdisi/almanya/munih/munih-olimpiyat-stadyumu> (Son Erişim Tarihi: 09.03.2024)

URL-2. (2024). https://en.wikipedia.org/wiki/Sydney_Opera_House (Son Erişim Tarihi: 10.07.2024)

URL-3. (2017). <https://valencia.lbsfilm.at/loceanografic/> (Son Erişim Tarihi: 10.07.2024)

URL-4. (2022). <https://www.re-thinkingthefuture.com/case-studies/a2962-capital-gate-tower-by-rmjm-a-structural-marvel/2022> (Son Erişim Tarihi: 17.03.24)

URL-5. (2013). https://www.archdaily.com/395131/ch2-melbourne-city-council-house-2-designinc/51cc71b2b3fc4be56b00007a-ch2-melbourne-city-council-house-2-designinc-photo?next_project=no_2024 (Son Erişim Tarihi: 09.10.24)



THE INFLUENCE OF EUROPEAN PORTRAIT PAINTING ON THE PORTRAIT PAINTING IN THE SCHOOL OF ESFAHAN DURING THE SAFAVID ERA: CASE OF REZA ABBASI

AVRUPA PORTRE RESMİNİN SAFEVİ DÖNEMİNDE İSFAHAN OKULUNDAKİ PORTRE RESMİNE ETKİSİ: RIZA ABBASİ ÖRNEĞİ

Sonia LOTFI¹- 0000-0001-8438-1987

ABSTRACT

Throughout history, people have played a significant role in artistic creation. Due to Iran's historical connections with both Western and Eastern countries, the influence of these cultures on Iranian art, particularly in portrait painting, is undeniable. This raises the question: How can the characteristics of European portrait painting from the 17th and 18th centuries be observed in the portraits of Reza Abbasi? The purpose of this research is to explore the influence of European art on the portraits created by Reza Abbasi. This study focuses on portrait painting in Iran during the Safavid period, specifically analyzing the art of Reza Abbasi. Consider rephrasing for clarity, e.g., "This research employs library resources and comparative methods to investigate centuries. According to the research findings, portrait painting existed in Iran before the Arab conquest and the advent of Islam, reaching its peak during the Safavid period. Furthermore, European art had a notable influence on Iranian art in terms of aesthetics and technique, which also reached its zenith during the Safavid era. These influences are evident in the works of Reza Abbasi and the Isfahan school, both from an aesthetic and technical perspective.

¹ Öğretim Görevlisi, İstanbul Medipol Üniversitesi, Sosyal Bilimler Meslek Yüksekokulu, Radyo ve Televizyon Programı,
sonia.lotfi@medipol.edu.tr,

Keywords: *Portrait painting, Safavid dynasty, Reza Abbasi, Europe*

ÖZET

Tarih boyunca, insanlar sanatsal çalışmalarda önemli bir rol oynamıştır. İran'ın hem Batı hem de Doğu ülkeleriyle olan tarihi bağlantıları nedeniyle, bu kültürlerin İran sanatı, özellikle portre resmi üzerindeki etkisi yadsınamaz. Bu da şu soruyu gündeme getiriyor: 17. ve 18. yüzyıllardaki Avrupa portre resminin özellikleri Rıza Abbasi'nin portrelerinde nasıl gözlemlenebilir? Bu araştırmanın amacı, Rıza Abbasi'nin eserlerindeki portreler üzerinde Avrupa sanatının etkisini oluşturmaktadır. Bu çalışma, Safevi döneminde İran'daki portre resmini inceleyerek, özellikle Rıza Abbasi'nin sanatına odaklanmıştır. Aynı zamanda 17. ve 18. yüzyıllardaki Avrupa portre resminin etkisini analiz etmek için kütüphane kaynakları ve karşılaştırmalı yöntem kullanılmıştır. Araştırmada elde edilen sonuçlara göre, portre resimi Arap fethi ve İslam'ın gelişinden önce İran'da var olduğunu ve Safevi Dönemi'nde zirveye ulaştığını göstermektedir. Aynı zamanda Avrupa sanatı estetik ve tekniksel açıdan İran sanatı üzerindeki etkisi görülmektedir ve bu etki safevi döneminde zirveye ulaştığı görülmektedir. Bunların örneklerini Rıza Abbasi ve İsfahan okulunun eserlerinde estetiksel ve tekniksel açıdan görülmektedir.

Anahtar Kelimeler: *Portre resim, Safevi hanedanı, Rıza Abbasi, Avrupa,*

1. INTRODUCTION

Throughout history and across different cultures, the human portrait and its depiction in painting have held great importance. Key criteria in portrait making include the perception of structure and the aesthetic relationships governing the components, closely aligning with the similarities and characteristics of the person who is the subject of the painting. The human face, actions, behaviors, and the reflection of thoughts, along with the aesthetic relationships conveyed, provide the painter with an expansive realm in which to explore the infinite beauty of creation. In Western art, portrait painting tends to be objective and terrestrial, while in Eastern art, it is more utopian and heavenly.

In Iran, the definition of portrait painting differs significantly from Western and common interpretations, which often emphasize a likeness to the subject. Iranian artists did not seek to present reality but to reveal the supernatural truths within. The facial features depicted in Safavid-era paintings often display royal and utopian beauties, much adored by the Safavid aristocracy. In the "Shahnameh of Shah Tahmasp," the depiction of a utopian image for the king is evident, and the emphasis on creating faces similar to those of women, with an elegance in their rendering, is remarkable. Sultan Mohammad, another notable artist, depicted courtiers and aristocrats in a style reminiscent of stone sculptures, based on his observations. In the "Haft Awrang" (Seven Thrones) by Jami, faces are illustrated as emaciated and round with long necks. Towards the end of the Safavid era and the beginning of the Qajar period, there was a growing tendency toward European art and realism. As fewer courtiers supported the arts, the prevalence of single illustrations increased, influenced by cultural and social factors. The arrival of European artists in Iran and the exposure of Iranian artists to Western methods led to a new phase in Iranian art, marked by the adoption of non-Iranian aesthetic techniques, known as Westernization. One of the artists involved in this movement was Reza Abbasi (1565-1635), who established a unique style and was among the founders of the Esfahan school of painting, significantly contributing to the Westernization of Iranian art. This research aims to study the influence of European portrait painting in the 17th century on the works of Reza Abbasi, a prominent figure in the Esfahan school. In this context, the characteristics of the works produced by Reza Abbasi before he was sent to Europe, the changes he introduced in the field

of painting, particularly in portraiture, after his exposure to Western art, and the effects of these changes on Iranian art constitute the problem statement of this article. Based on the purpose of this research, we can discuss the Safavid period, during which art in Iran reached its peak. The Safavid period is often regarded as one of the most prosperous eras of Islamic Iranian art. The Safavid dynasty, established in Tabriz by Shah Ismail in 1501, witnessed the flourishing of the arts, particularly under Shah Tahmasb, who relocated the capital from Tabriz to Qazvin for political reasons. This period also saw cultural exchanges with India, highlighted by the Mughal emperor Humayun seeking refuge at the Safavid court, which strengthened ties between Iran and India, including in the arts. The Safavid Empire, which endured until its defeat by Afghan invaders in 1722, was renowned for the grandeur and beauty of Isfahan. The city attracted many merchants and tourists, who vividly described its splendor in their travelogues.

The Safavid era is a significant period in Islamic art history, where the Safavid kings, known for their love of art, fostered a golden age in various artistic fields, particularly painting. Relying on the Iranian nation and Shia Islam, which became the official state religion, the integration of traditions from Bukhara (Tabriz) and Khurasan (Herat) led to the development of a unique and original style, exemplified in the "Shahnameh of Shah Tahmasp" and the "Khamseh of Shah Tahmasp" (1539-1543). The rise of the Safavid dynasty brought about cultural and political changes that directly influenced painting and portraiture. These changes are evident not only in the drawing styles and subjects but also in the general atmosphere of the era's paintings. The evolving interests of patrons, particularly the declining support from the court and the increasing patronage by the merchant class, played a crucial role in shaping the art of this period. As non-courtier patrons could not afford the costly illustrated manuscripts, single-issue paintings became more common, leading to the prevalence of idealized, aristocratic portraiture that rarely conveyed the inner emotions of the subject. In contrast, private works by artists often depicted more expressive and emotive portraits.

The growing influence of European art led to significant changes in Iranian portraiture, with a move towards realism. This shift was driven by the personal interest of the king in European art, which guided this development. Alongside European influences, Chinese art also played a role in shaping the methods of illustration and portraiture during this era. "Painters of the second

Safavid school, especially between 1523 and 1562, were fond of imitating Chinese illustrations, often rendering them with minimal color" (Zaki, 2005: 51).

The social and political changes of this period allowed artists greater opportunities to emerge, and their artistic individuality became increasingly noticeable. Oleg Grabar highlights the significance of portrait painting and the emergence of new artistic expressions during this time, emphasizing the individuality of artists who operated independently of royal workshops. He notes, "In the age of the Safavids, we see artists who became true artists, not dependent on royal workshops, but whose private lives are reflected in their works. These artists lived among society and the people, which influenced the development of their social and artistic foundations, increasing the value placed on visual arts" (Grabar, 2004: 78).

Here, we can also mention Sultan Mohammad, another prominent figure during the time when Safavid art reached its peak in Iran. Sultan Mohammad significantly advanced the Tabriz School of Art. According to Ajand (2008: 372), "Sultan Mohammad Tabrizi studied the characteristics of the Herat school of painting through Behzad and Agha Mirak, and then combined these characteristics with those of the Tabriz and Shiraz Turkmen schools to develop the Tabriz school of painting." Despite his individual creativity, securing the patronage of Shah Tahmasb was crucial to Sultan Mohammad's success. Since Shah Tahmasb admired Behzad's paintings, Sultan Mohammad aligned his work more closely with Behzad's style. However, he avoided merely replicating the drawings of the Herat school, instead striving to create original works based on live observation that conveyed character and depth throughout the creative process (Moghadam Ashrafi, 2004: 88). Mohammadi was another influential artist of the Safavid era, whose work significantly impacted subsequent generations of painters, including Reza Abbasi. Mohammadi's portrait paintings are characterized by "round faces," "pouty lips," and "big eyes" (Ajand, 2005: 159). According to Pakbaz, Mohammadi had a remarkable ability to depict natural human emotions and movements.

Following Sultan Mohammad, we can also highlight Reza Abbasi, who played a crucial role in the development of Iranian art and its achievement of reaching its peak. Reza Abbasi, another key figure of this era, revolutionized Iranian traditional painting and portraiture through his innovations in illustration and the introduction of new subjects. "He continued the realist

tradition of Kamal-ud-Din Behzad and Mohammadi and may have even been a student of Mohammadi" (Pakbaz, 2006: 255). Abbasi tended to depict the real world. "The young subjects in Abbasi's works express an aristocratic and idealistic aesthetic favored by Safavid aristocrats. However, in his later works, Abbasi's figures became more dignified and fictitious. This stylization is particularly evident in paintings with more official subjects, such as princes and devotees" (Pakbaz, 2006: 255). One distinctive feature of Reza Abbasi's portraiture is his treatment of the "nose design and the narrow space between the lips and nose, and the shadows between them" (Seyed Razavi and Hasanvand, 2005: 64).

In examining Reza Abbasi's portraits, several character types emerge, each following specific principles. In his paintings, people are depicted in three age categories: young, middle-aged, and old, with each group portrayed with distinct features. "In the young portraits, features include a full arch of eyebrows, a smooth, hairless face, cleft chins, large eyes, a long, beautiful nose, and a slight smile" (Ajand, 1998: 210). Middle-aged figures in Abbasi's paintings have "round faces with frowning, bushy eyebrows and a depicted mustache" (Ajand, 1998: 212). In old faces, "the emotions and experiences of the past are reflected. When depicted alongside young figures, they represent logic, wisdom, and a bygone way of life" (Ibid, pp. 217-218). After Reza Abbasi, Mo'een Mosavvar continued in his footsteps. During this period, the influence of Western art on Iranian paintings became increasingly evident, with Mohammad Zaman being the artist who most visibly demonstrated this influence. His works are noted for features such as "the rather extreme embossing of faces and clothes, beards, and the multi-layered expressive power of portraits" (Cary Welsh, 2005: 96).

2. ESFAHAN PAINTING SCHOOL

With the transfer of Persia's capital from Qazvin to Esfahan during the reign of Shah Abbas I in 1591, and the subsequent relocation of artists to this city, a significant evolution occurred in Iranian painting. This period provided artists with greater opportunities to present their works. During this era, paintings moved beyond the confines of book pages and their ornamentations, with single-edition paintings becoming increasingly common. The subjects most frequently illustrated by painters of this time included the lives of ordinary people, courtiers, and especially aristocrats, depicted in elegant clothing and vibrant colors (Figure 1).

Single portrait painting became enormously prevalent during this period, likely due to Safavid artists' growing familiarity with European art. This era marked the beginning of modern communication with the West, an unprecedented development in earlier periods (Sharifzadeh, 2010: 87).



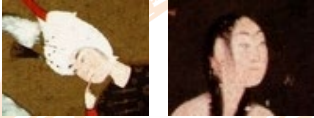



Figure. 1: Mohammad Ghasem, (*A Man With The Beasts*), Esfahan, Safavid Era, 1647, (Cary Walsh, 2005).

The second Safavid school began with the reign of Shah Abbas I, marking both a period of decline in traditional Iranian painting and a significant European influence. Inspired by European church murals, wall paintings became popular in palaces and the homes of the elite. Notable examples include the wall paintings in Ali Qapu, Chehel Sotun, Wang Church, and the houses of Sokias in Jolfa.

Two principal factors contributed to the formation of the Esfahan school of painting: a blend of newfound interest in Western art and a continued focus on Esfahan's Eastern traditions. Reza Abbasi developed specific techniques and methods in painting that reflected this dual influence. Another factor was the arrival of numerous Armenians from the western borders, who were settled in Jolfa by order of Shah Abbas. These Armenians brought a distinctive taste for ornamentation, particularly in the decoration of churches.

Table. 1: A Glance Of Portrait Painting In The Schools Of Illustration During The Safavid Era.

Features	Portrait example	Historical Era	Name of the Artist or the work of art
<p>Bright colors characterizes the figures based in traditional principles, reflecting a change in their mood. The characterization shows a similarity to real people, with the artist's personality evident in the appearance of the faces. However, there is a notable lack of resemblance to Chinese and Mongolian portraits.</p>		Tabriz School	Abdol Aziz
<p>Portrait characterization is based on observation and real images of the friends and relatives of the courtiers, depicted in stone carvings in the mountains. This work combines Torkaman imagination with Behzad's realism, expressed through the use of happy and bright colors.</p>		Tabriz School	Soltan Mohammad
<p>Illustrating utopian faces for kings, with an interest in portraying people with features similar to women, and accurately designing the portraits with pencils.</p>		Tabriz School	Shahnameh Tahmasebi
<p>Slim young people with long necks and round faces are depicted in a free illustration style. Elders have a caricature-like appearance, with big eyes and chins featuring small dimples.</p>		Mashhad-Qazvin School	Haft Owrang Shahnameh

3. REZA ABBASI

Reza Abbasi, the son of Molana Ali Asghar Kashani, was the most famous painter of the Safavid Shah Abbas era. Reza Abbasi, also known as Agha Reza Abbasi, was born in 1565 and died in April 1635. He was a founding member of the Isfahan School of Painting and one of the great Iranian painters of the late Safavid period. Although he was probably born in Kashan, some believe he was born in Mashhad. His father, Ali Asghar Kashani, was a well-known painter in the court of Safavid Shah Tahmasb.

Reza Abbasi was trained in the Qazvin school and was influenced by the works of the painter Sheikh Mohammad. As he developed his skills, he paid close attention to the European paintings being traded in Esfahan at that time, learning some of their secrets (Pakbaz, 2013: 25). He then developed a novel and more dynamic method than the Qazvin school, eventually rising above all the other artists and painters of Esfahan to become the most famous painter during the reign of Shah Abbas. He revolutionized Iranian painting, initiating a new movement in the art of Iran. Shah Abbas was so impressed by Reza Abbasi's talent that he kissed his hand that creates art and referred to him as a relative, therefore "Abbasi" became part of his name (Figures 2, 3, and 4).

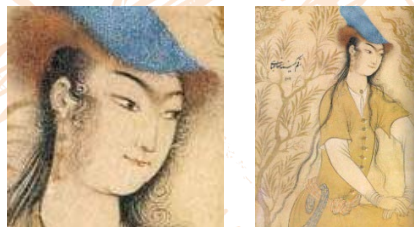


Figure 2: Reza Abbasi, (*A Girl In A Fur Coat*), Esfahan School, Safavid Era, 10th Century S.H., (Key bay, 2003).

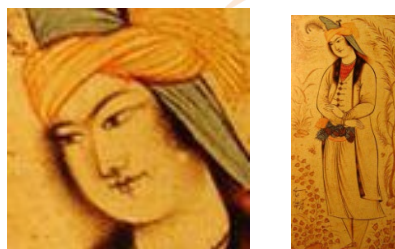


Figure 3: Reza Abbasi, (*Prince Mohammad Beik Gorji*), Esfahan School, Safavid, 10th Century S.H., (Soudavar, 2011).




Figure 4: Reza Abbasi, (Darwish), Isfahan School, 10th Century S.H., (Ken bay, 1983).

3.1. Portrait Painting In Reza Abbasi Artworks

Unity and harmony in details such as the drawing of wrists, scarves, turbans, and facial features (eyes, lips, mouth) can be clearly observed in Reza Abbasi's works. His portraits exhibit a cohesive harmony in the depiction of facial components. In these paintings, Abbasi often illustrated round faces with a pronounced chin. The technique used to draw the nose, eyes, eyebrows, lips, mouth, and the hair beside the ears and on the cheeks is executed with great coherence and harmony. Long noses, small lips with minimal space between them, and a shadow above the lips are some of the distinctive features of his paintings. The portraits typically display a slight smile, small lips, and eyebrows depicted in full arches. A group of Reza Abbasi's paintings portrays elders. In these images, he captures a clear sense of the passage of time and wisdom, especially when compared to portraits of younger individuals. The elder portraits feature round faces, thick eyebrows, and bearded faces, emphasizing their advanced age.

Table. 2- Features Of The Portrait Painting By Reza Abbasi

Features	Portrait examples	Artist	artwork
<p>The continuation of Behzad’s portrait painting introduced a new method in illustration. This method is characterized by a distinctive drawing style, featuring a specific type of nose with little space between the nose and lips, and a shadow between them. Youthful visages are depicted with full, arched eyebrows, curly-haired, smooth faces, cleft chins, and beautiful long eyes and noses. A slight smile, expressing aristocratic and idealistic beauty, was preferred by Safavid aristocrats. Middle-aged faces are round, with bushy and tangled eyebrows.</p>		<p>Reza Abbasi</p>	<p>Single editions</p>

3.2. The Impact of European Paintings in Reza Abbasi Portrait Painting













The great Shah Abbas governed Iran from 1587 to 1629. In 1600, he made Esfahan the capital of Iran and attracted renowned and skilled calligraphers, rubricators, and painters to the city, establishing Esfahan as a center of science, skills, craftsmanship, and art. Many of these individuals recorded their experiences and observations during this period, leaving behind reports of their travels that serve as valuable memorials today. They wrote about the remarkable developments in Iran, documenting the habits, behaviors, morals, and traditions they observed. Their accounts also describe the novel images and picturesque paintings that adorned the doors and walls of the palaces.

During this time, with its grand appearance, large population, and unique economic prosperity, Esfahan became a significant hub for businessmen, tourists, political ambassadors, religious missionaries, and foreign artists. In this environment, Iranian painting began to experience the influence of European artistic models. This influence occurred in several ways: through the importation of European artworks to Iran, direct contact with European artists residing in Esfahan, and the works of the Armenian residents in New Jolfa, as well as the Indian Mughal school of painting.

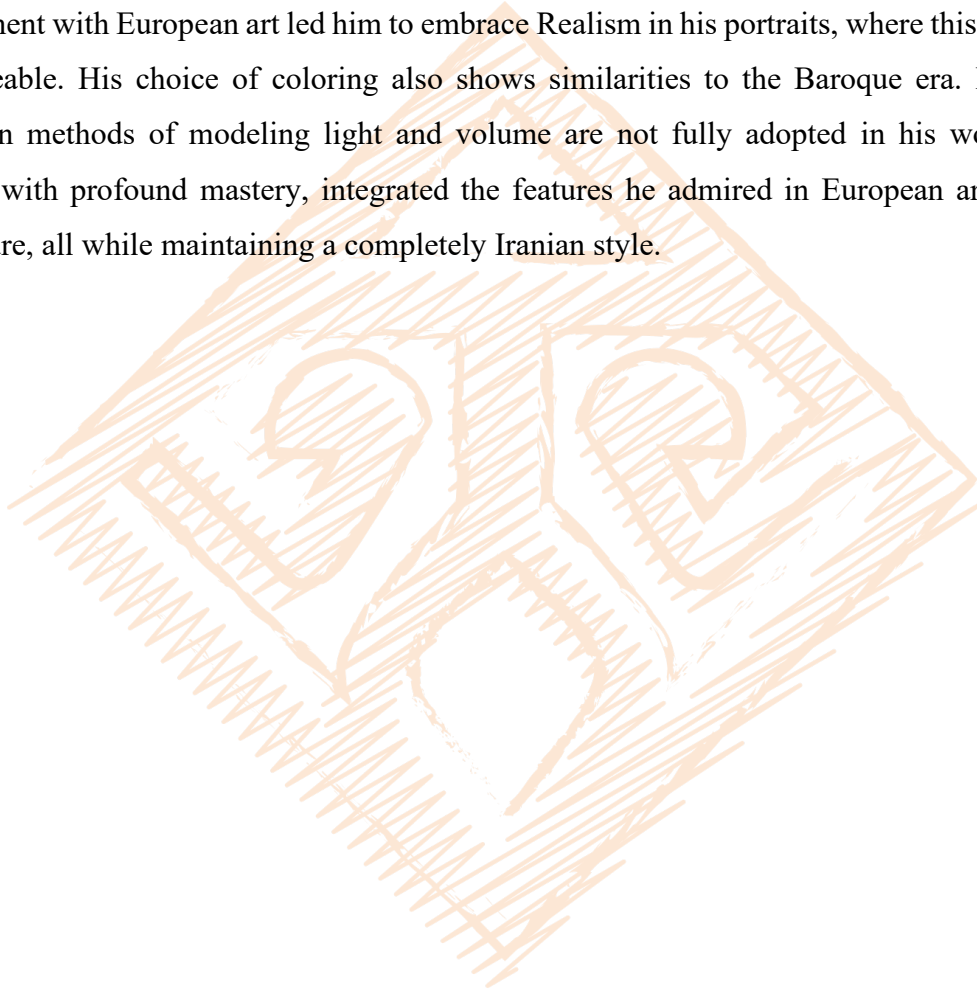
Thus, a new era in the history of Iranian painting began, lasting until the late 18th century. During this period, we observe imperfect adaptations of European naturalist painting. Some painters attempted to establish a harmony between the visual traditions of the East and West. These artists borrowed techniques such as bold outlines and embossed effects from European and Indian paintings but adapted these elements according to the framework of Iranian decorative aesthetics.

As the Esfahan school flourished, we see in the works of Reza Abbasi a struggle to depict volume, depth, light, and shadow. This coincided with an increasing interest in European subjects and the use of oil paint in large-scale works. The similarities and differences between Reza Abbasi's portrait paintings (from the 15th and 16th centuries) and European paintings (from the 17th and 18th centuries) are examined, with the impact of Western art on his portraiture detailed in Table 3.

Table. 3: Compatibility Survey Of Portrait Painting Of Reza Abbasi And European Painting (17,18 Century).

Differences	Similarities	Rococo	Baroque	Reza Abbasi
Ground realism, high contrast and volumisity in european portrait painting, mystical moods and facial component idealism in Reza Abbasi works	Showing moods and emotions in visage, fade smile in the corner of the lips, roundness of face, big eyes and small lips, struggle for realism, three shade look, long stretched neck, tendency of head to the downside, shading	  	   	    

By reviewing Table 3, the European influences on Reza Abbasi's portrait paintings become evident. While his works retain distinctively Iranian features, they also incorporate European techniques. The visages remain largely Iranian, but European methods of illustration are utilized. Rococo influences are apparent in the long necks that incline downward, and the slight, faded smiles at the corners of the lips are reminiscent of Baroque paintings. Reza Abbasi's engagement with European art led him to embrace Realism in his portraits, where this approach is noticeable. His choice of coloring also shows similarities to the Baroque era. However, European methods of modeling light and volume are not fully adopted in his work. Reza Abbasi, with profound mastery, integrated the features he admired in European art into his portraiture, all while maintaining a completely Iranian style.



4. CONCLUSION

During the Safavid era, European naturalist painting entered Iran for several reasons and quickly attracted the attention of Iranian painters. Some of these artists began to model their work on the principles and techniques of this style. This marked the beginning of the term "Westernization," which referred to the adoption of European motifs and methods, such as embossed modeling. Reza Abbasi, a prominent artist of this period, utilized flowing, smooth curved lines and arcs in his paintings, which in some of his works seem to move in different directions, engaging the viewer's mind. Over time, he became increasingly interested in incorporating more introspective and contemplative moods into his single-portrait paintings, using raw and straight lines to intensify the emotional depth of his portraits. This evolution in his style led to the development of a new aesthetic in Iranian art, one that was influenced by Western and European art but also uniquely his own.

Reza Abbasi was an artist who both preserved the visual traditions of the past and boldly broke with them. While he paid homage to the visual traditions of the Shiraz, Herat, and Tabriz schools—some of the most renowned and productive art schools of the 15th and 16th centuries—he also introduced innovations in illustration, painting, and even coloring that were either unprecedented or had not been expressed with such courage by earlier artists. Although Reza Abbasi's single-portrait paintings are grounded in tradition, they also convey a sense of movement and suspension, as if the figures are floating and walking with a kind of mystical flight, their feet barely touching the ground.

Reza Abbasi infused Iranian painting with new meaning by reinterpreting and rebuilding Western models and discovering new motifs and techniques. On one hand, this tendency brought fresh structure and order to Iranian painting and opened up new global horizons. On the other hand, it disrupted the unity and integration of traditional Iranian painting, leading to an unlimited, open-ended evolution of the art form.

REFERENCES:

- Azhand, Y. (1998). *Twelve figures: Twelve Faces: Memorial of twelve Nadereh Kar painters of Iran*, Tehran; Mola publication.
- Azhand, Y. (2005). *Tabriz and Qazvin-Mashhad schools of painting*, Tehran;art Academy publication.
- Azhand, Y. (2008). *Harat painting school*, Tehran;Art Academy.
- Cary Welsh, S. (2007). *Iranian painting (painting edition of Safavid age)*, 1st ed, Nazar. Tehran; Ahmad Reza Tagha publication.
- Grabar, O. (2004). *Review of the painting in Iran*, Trans: Mehrdad Vahdati Daneshmand, Tehran; Art Academy publications.
- Kenbay, Sh. (2003). *Iranian painting*, Mehdi Hoseini, 2nd ed, Tehran;University of Art.
- Kiani,Y. (2004). *The history of Iranian architecture in the Islamic era*. Tehran; Samt publications.
- Moghadam A, M. (1988). *Synchronicity of painting with literature in Iran (12th to 17th century)*, Trans: Rouin Pakbaz, Tehran;Negah publication.
- Pakbaz, R. (2006). *Encyclopedia of Art*. Tehran; Contemporary culture publication.
- Pakbaz, R. (2013). *Painting of Iran*, Zarin and Simin publication, Tehran.
- Razavi, N & Hasanvand, M; K. (2005). *Jelve-y-Honar Quarterly, illustration in the style of traditional painting of Iran*, Tehran; Issue 25.
- Sharifzadeh, S; A. (2007). *History of painting history*. Tehran; Samt publication.
- Soudavar, A. (2001). *Art of Iran's courtier*, Trans: Nahid Mohammad Shirazi. Tehran; Karang publication.
- Zaki, M; H. (2005). *China and Islamic arts*, trans: Gholamreza, Tahami, Tehran; Art Academy.

DSLR KAMERALARIN TÜRK BELGESEL SİNEMASI ANLATI YAPISINA ETKİSİ

THE IMPACT OF DSLR CAMERAS ON THE NARRATIVE STRUCTURE OF TURKISH DOCUMENTARY CINEMA

Berkay GÖÇER – 0000-0002-3373-0005

ÖZET

Sinema, kameraların ve diğer ekipmanların uzun yıllar pahalı ve hantal kalması nedeniyle endüstrinin tekelinde gelişmiştir. Film kameralarının yüksek maliyetli ve ağır süreçleri önce analog, ardından dijital kameralarla aşılmış; nihayet HD video kaydı yapabilen DSLR fotoğraf makineleri bir devrim olarak sinema dünyasına girmiştir. Düşük bütçe ve sınırlı imkanlarla çalışan belgesel film yapımcıları, özellikle de Türk belgeselciler, bu teknolojik gelişme sayesinde yeni bir anlatı dili oluşturmuş ve belgesel yapımında yeni ufuklar açmıştır. Bu makale, HD kalitede video çekme yeteneğine sahip DSLR kameraların Türk belgesel sinemasındaki etkilerini incelemektedir. Bu çerçevede, kamera teknolojisinin başlangıcından günümüze kadar süregelen teknolojik ilerleme, DSLR kameraların belgesel yapım sürecine olan etkileri ve Türk belgesel sinemasında dijital yeniliklerin yeni anlatı olanaklarını nasıl ortaya çıkardığı değerlendirilmektedir.

Anahtar Kelimeler: *Belgesel Film, Film Yapım, Sinema, Teknoloji, Kamera.*

ABSTRACT

Cinema, due to the high cost and bulkiness of cameras and other equipment, remained under industry monopoly for many years. The expensive and cumbersome processes of film cameras were first surpassed by analog, then by digital cameras, and ultimately, HD video-capable DSLR cameras entered the world of cinema as a revolutionary development. Documentary filmmakers, particularly in Turkey, working with limited budgets and resources, established a new narrative

¹ Öğretim Görevlisi, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Fotoğraf ve Video Bölümü, berkay.gocer@hbv.edu.tr

*Bu makale Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Medya Tasarımı Ana Sanat Dalı'nda tamamlanmış Türk Belgesel Sineması'nda Yeni Bir Anlatı Olanığı: DSLR Etkisi adlı Sanatta Yeterlik tezinden üretilmiştir.

language and opened new horizons in documentary production thanks to this technological advancement. This article examines the impact of HD video-capable DSLR cameras on Turkish documentary cinema. In this context, it evaluates the technological progress of camera technology from its inception to the present, the influence of DSLR cameras on the documentary production process, and how digital innovations have introduced new narrative possibilities in Turkish documentary cinema.

Keywords: *Documentary Film, Film Production, Cinema, Technology, Camera.*

GİRİŞ

Hareketli görüntü kayıt cihazları yani kameralar icatlarından bu yana ağır ve büyük olagelmışlerdir. Dijital video teknolojisinin icadına kadar kurmaca film ve belgesel film gibi yapımların çekimi film kameraları ve analog video kameralar kullanılarak gerçekleştirilmiştir. Kameraya takılan film bobinleri (peliküller) kameranın ağırlığını daha da arttırırken, bu durum film çekimlerinde kameranın hareket kabiliyetini de sınırlamıştır. Stüdyoda, sokakta veya doğada çekim yapmak uzun uğraşlar gerektirmektedir. Kamera teknolojisi ilerleyip, kameralar ve kamera araçları küçülüp hafifledikçe, bu sorunlar da yavaşça ortadan kalkmaya başlamıştır. Böylece televizyoncular ve belgeselciler film kameralarını kullanmak yerine zamanla daha küçük ve pratik olan analog video kameralarını kullanmayı tercih etmişlerdir. Analog video kameraları küçük ve hafif olmasına rağmen görüntü kalitesi film kamerasına nazaran çok daha düşük nitelikteydi. Bu kameralar büyük prodüksiyonlu filmlerde değil, daha düşük bütçeli bağımsız filmlerde ve belgesellerde kullanılmıştır.

Seksenli yılların başlarında Türk belgesel sinemacıları analog video kameralara yönelmişlerdir. Analog video kameralarının öğreniminin hızlı, kolay ve pratik olması, bu kameraların ve malzemelerinin film kameralarına oranla çok daha ucuz olması gibi sebeplerden dolayı analog video kameraları Türk belgeselcilerinin neredeyse tek üretim aracı olmuştur. Öte yandan bu durum Türk belgesel sinemacılarının görüntü kalitesinden ve sinematografiden uzaklaşan videografik

plastikle üretilen belgesel filmler çekmelerine de neden olmuştur. Böylece Türk belgesel sineması, derinlikli pelikülden uzaklaşarak, kontrast aralığı dar, sığ alan-renk derinliğine sahip ve filme kıyasla oldukça düşük kaliteli olan analog video görüntüsü üreten video kamerasına yani analog videografiye teslim olmuştur (Özgen, 2017:1).

1990'ların ikinci yarısından başlayarak Türkiye'de belgesel film üretiminin radikal biçimde arttığı söylenebilir. Dijital video teknolojisinin ucuz ve kolay ulaşılır olması, yeni açılan film okulları, iletişim fakülteleri ve 'belgesel sinema' kavramının toplum (çok ilgi göstermese de) algısındaki yüksek konumu bu hızlı artışın nedenleri arasında sayılabilir. DSLR (Digital Single-Lens Reflex) fotoğraf makinelerinin ortaya çıkmasıyla yönetmenler düşük kaliteli (Standard Definition) video kameralara mahkûm olmaktan kurtulma şansını yakalamışlardır. DSLR fotoğraf makinelerinin istenen açıdaki lens ile çekim yapabilme özgürlüğünü vermesi ve daha kompakt bir araç olarak öne çıkması DSLR fotoğraf makinelerinin kullanım talebini artırmıştır.

2000'lerin başında dijital video teknolojisinin gelişmesiyle DSLR fotoğraf makineleri HD video teknolojisine sahip olmuştur. 35 mm film kamerası kalitesine yaklaşan kaliteye sahip olmasıyla bir devrim yaratan bu teknolojinin film sektöründe çığır açtığı söylenebilir. DSLR'ın en önemli özelliği, sinemada aşına olunan dinamik aralık genişliği, renk zenginliği ve yoğun ışık hassasiyeti özelliklerini SD video kameralara göre çok daha başarılı bir şekilde kullanmasıdır. Standart video (SD) kameralar sinema kameralarının sahip olduğu sensörlerin çok daha küçük boyuta sahip iken DSLR kameralar sinema kameralarında sensör boyutlarına eşdeğer boyutta sensörler bulunmaktadır (Ankaralığıl, 2015: 62). Dijital video teknolojisindeki bu hızlı ve radikal ivmelenme tüm sinema sektörünü derinden etkilemiştir. Görüntü teknolojisindeki bu baş döndürücü gelişmelerin etkileri önce Türk kurmaca film sektörüne daha sonra belgesel sinema sektörlerine yansımıştır. Kurmaca film sektörü pelikülden yani analog film formatından dijital HD formatına kaymıştır.

DSLR video teknolojisi ile beraber, çekilen belgesellerin görüntü kaliteleri artmıştır. HD video görüntüsünün günümüzde film görüntüsünün kalitesini yakalamış olması belgesel filmlerin sinematografilerine kurucu katkı yapmaktadır. Özgen'in de belirttiği gibi belgesel filmlerin, kontrast aralığı geniş, renk ve alan derinlikleri yüksek, kaliteli ve yüksek çözünürlüklü dijital video görüntüsüyle çekilmesi belgesel sinemacıları yeni biçimsel arayışlara ve görüntü rejimi oluşturma

çabalarına yönlendirmiştir. Türk belgesel sinemacıları kaybettikleri/terk ettikleri sinematografik dili yeniden keşfetmeye başlamıştır. HD video teknolojisi sayesinde belgesel sinemacılar yeni bir biçimsel dil kurma imkânına sahip olmuştur. Bu yeni biçimsel dili “dijital sinematografi” olarak tanımlamak mümkündür (Özgen, 2017: 1).

Bu makalede 2000’lerden başlayarak Türk Belgesel Sineması’nın sinematografik dönüşümü ele alınacak, 2008 yılından itibaren Türk belgesel filmlerinde kullanılmaya başlayan yüksek çözünürlüklü video kaydı yapan dijital fotoğraf makinelerinin (DSLR) kullanımının açığa çıkardığı teknik ve estetik gelişme odaklanılan temel konu olacaktır. HD video çekebilen DSLR kameraların Türk belgesel sinemasına yaptığı biçimsel etki ortaya konulacaktır.

1. SİNEMANIN TEKNOLOJİK GELİŞİMİ

Sinema, modern kültürün önemli bir parçasıdır ve zaman içinde büyük teknolojik gelişmeler kaydetmiştir. Film endüstrisi, görüntü, ses ve hikaye anlatımı alanlarında yapılan inovasyonlarla büyümüş ve değişmiştir.

Sinema, modern elektrikli ve elektronik iletişim sistemlerinin şekillenmesinde, diğer teknolojik yeniliklerin çoğundan daha fazla kolektif bir icat olarak ortaya çıkmıştır. Sinema, telefon, telgraf veya telsiz gibi diğer iletişim araçlarından farklı olarak, bir dizi küçük keşfin bir araya gelmesiyle oluşmuştur ve her bir keşif farklı bir mucide atfedilebilir. Sinema'nın oluşumunda, tek bir kavramın bile birden fazla yaratıcısı bulunmaktadır. (Monaco, 2002:219)

Sinemanın kökleri, 19. yüzyılın sonlarında hareketli görüntülerin kaydedilebilmesiyle atılmıştır. Lumiere Kardeşler'in 1895 yılında Paris'te gerçekleştirdiği ilk ticari film gösterimi, sinemanın doğuşu olarak kabul edilir. Başlangıçta sessiz filmlerden oluşan bu yapımlar, şeritleri ve film projeksiyon makineleri kullanılarak gösteriliyordu. 1920'lerin sonunda, sesli film dönemi başladı ve sinema deneyimi tamamen değişti. Sesin eklenmesi, filmlere daha fazla duygusal yoğunluk kattı ve hikâye anlatımında yeni olanaklar sunarak sinemayı bir adım ileri taşıdı. Bu dönemde kullanılan ilk sistemler, film şeridinin kenarına (pelikül) optik veya manyetik ses kayıtlarının eklenmesiyle sağlanıyordu.

1930'ların ortalarında, siyah beyaz filmlerin yerini renkli filmler almaya başladı. Renkli sinema, izleyiciye daha gerçekçi bir görsel deneyim sunarak sinemanın popülerliğini artırdı. İlk yıllarda teknik olarak karmaşık olan renkli film süreçleri, zamanla geliştirildi ve günümüzde kullanılan daha gelişmiş renkli sinema teknolojilerinin temellerini attı. 1950'lerde geniş ekran formatları, sinemaya daha etkileyici, büyük ve görkemli bir görünüm kazandırdı. Cinemascope gibi formatlar, eskisine oranla çok daha büyük ve geniş perde aracılığıyla yeni bir izleme deneyimi sunarak izleyicileri kuşatan ve büyüleyen bir mecra oldu. Aynı dönemde, 3 boyutlu sinema da popülerlik kazandı. İzleyiciler artık filmlerin içine girmiş gibi hissedebiliyor ve görsel olarak daha derin bir deneyim yaşayabiliyordu.

1990'ların sonunda ve 2000'lerin başında dijital sinema teknolojileri geliştirildi ve sinemada devrim yarattı. Dijital kameralar, film rulolarının yerini alarak çekim sürecini kolaylaştırdı ve maliyetleri düşürdü. Dijital projeksiyon sistemleri ise sinema salonlarında daha kaliteli görüntü ve ses sunmaya başladı. Bu teknolojik dönüşüm, bağımsız sinemacılara daha fazla olanak sağladı ve sinema endüstrisinde çığır açan bir değişim yarattı.

1.1. Dijital Film Dönemi

Sinema sanatı, dijital devrimle birlikte büyük bir dönüşüm yaşamıştır. Daha önce ses ve renk gibi teknolojik ilerlemelerle karşılaşan sinema, pelikülden dijitale geçişle radikal bir değişim göstermiştir. Bu dönüşüm, Dijital Sinema adı verilen yeni bir film yapım tarzının ortaya çıkmasına neden olmuştur. Ortaya çıkan bu yeni üretim tarzı, analog sinemadan tamamen bağımsız olarak ortaya çıkmış, sinemaya hem içerik ve biçim bağlamında dönüştürücü etki yapmış hem de bağımsız sinemanın (ve küçük bütçeli filmlerin) tüm dünyada patlama yapmasına neden olmuştur.

Dijital Sinema, sinemanın üretim ve gösterim süreçlerinde radikal değişiklikler yaparak geleneksel yaklaşımın temelini oluşturan pelikül, laboratuvar, film kamerası, makaralar ve film projeksiyonlu çalışma mekanizmasının yerini dijital araçların aldığı yeni bir çalışma prensibi oluşturmuştur. Wheeler Winston Dixon'a göre, sinemanın "dijitalle yeniden icadı" olarak adlandırılan bu gelişmeler, tam anlamıyla sinemanın devrim niteliğinde bir doğuşuna ve tümüyle yeni kurallar ve beklentilere yol açmıştır (Dixon, 2007 akt: Tryon, 2009: 3). Chuck Tryon (Tryon, 2009) tarafından kaleme alınan "Reinventing Cinema" kitabında, dijitalleşmenin film kültüründe önemli değişikliklere neden olduğu belirtilir. Tryon, dijitalleşmenin sinemanın tüm süreçlerini (yapım,

dağıtım, gösterim ve tüketim) değiştirdiğini ifade eder ve Wheeler Winston Dixon gibi, dijitalleşmeyi "sinemanın yeniden keşfi" olarak değerlendirir. Bu nedenle, yaşanan değişim ve dönüşümü anlamak için, ortaya çıkan yeni iş akışını ve üretim tarzını, sinemanın icadından beri kullanılan geleneksel üretim tarzından farkını kapsamlı bir şekilde açıklamak ve vurgulamak önemlidir (Zengin, 2018: 847).

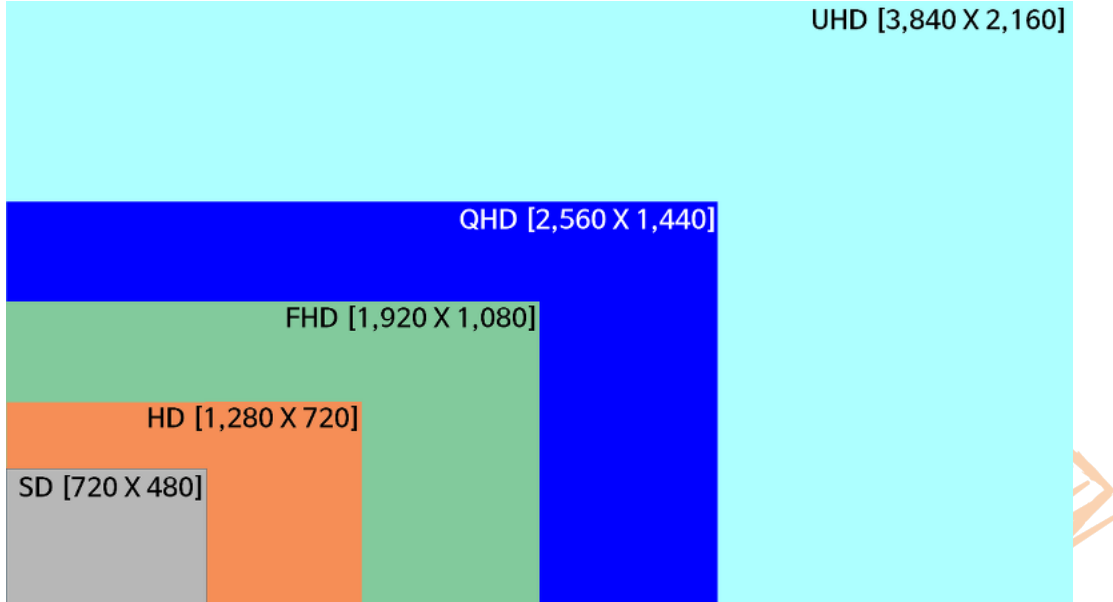
Sinemada dijitalleşmeyi anlamak için film ve video arasındaki farkı iyi bilmek gereklidir. Film, ışığa duyarlı milyonlarca gümüş taneciğinin üzerine sürüldüğü, selülozdan yapılmış bir taşıyıcı tabaka ve diğer koruyucu katmanlardan oluşan şeritlerdir. Genellikle kenarlarında delikler bulunur ve daha sonraki banyo ve baskı işlemleriyle negatif ve pozitif kopyalar elde edilir. Film şeritleri, büyüklüklerine göre farklı formatlara ayrılırlar; en yaygın kullanılan format 35mm'dir. Ayrıca, 65mm, 16mm ve 8mm gibi farklı formatlar da mevcuttur. Video ise elektronik bir ortamda kaydedilen ve saklanan dijital görüntülerden oluşur, fiziksel şeritler içermez.

"Video", Latince bir kelime olup "görüyorum" anlamına gelmektedir. Yaygın kullanımı, optik görüntülerin elektrik sinyallerine dönüştürülmesini ifade eder. Farklı olarak, filmler kimya alanıyla ilgilenirken, video daha çok elektrik ve elektronik alanıyla ilişkilidir. Video terimi özellikle televizyon yayıncılığı ile bağlantılıdır ve 1990'lara kadar çoğunlukla kasetlerle ilişkilendirilirdi. Ancak 1990'lar, analog formatın dijital döneme geçiş dönemi olarak nitelendirilir. Sinema yönetmenleri de bu teknolojiden faydalanmaya başlamıştır. Örneğin, 1998 yılında Sony şirketi tarafından üretilen HDCAM formatı, profesyonel seviyede yüksek çözünürlüklü kameralar ve okuyucular sunuyordu. Bu dönemde dijital teknolojilerin sinema alanında da yaygınlaşması başlamıştır.

1.1.1. SD Dijital Video Kameralar

Hareketli görüntülerin dijital kaydı, 1970'lerde ilk kez ortaya çıkmaya başlamış olsa da ticari anlamda kullanılmak için uygun görülmeye başlaması 1980'lerin ortalarını buldu. Endüstri, dijital kameraların tüp tabanlı öncüllerine göre daha iyi performans gösterebileceğini ve dijital iş akışıyla maliyetlerin azaltılabileceğini gösterdiğinde, bu teknolojilere yönelmeye başladı. Ancak, sinematografik açıdan bakıldığında, o dönemin en yeni sistemleri bile teknik yetenekler açısından eksiklikler taşıyordu.

Standart tanımlı (SD) dijital video, düşük bir çözünürlüğe (yaklaşık 0.4 megapiksel), sınırlı renk derinliğine ve düşük dinamik aralığa (filmle karşılaştırıldığında yaklaşık altı ila sekiz f-stop) sahiptir. Bu özellikler, onu düşük bütçeli sinema projeleri dışında kullanılmaya uygun hale getirmiyordu. İlk dijital sistemler, bağımsız film yapımcılarına özgürlük sağlasa da teknoloji henüz ana akım film yapımını desteklemek için yeterince gelişmemişti (Mateer, 2014:5).



Resim 3.3. Çözünürlükler arasındaki boyut farklarını gösteren görsel (www.wikipedia.com Erişim tarihi: 12.07.2023)

SD video kameralar, genellikle 720x480 piksel çözünürlükte, 4:3 en boy oranına sahip görüntüler kaydedebilmektedir. Bu çözünürlük, günümüz standartlarının altında kalmakta, daha düşük ayrıntı düzeyi ve daha sınırlı renk doğruluğu sunmaktadır. SD video kameralar, analog veya dijital kayıt formatlarında olabilirler. Analog formatlarda, görüntüler analog sinyallere dönüştürülerek kaydedilirken, dijital formatlarda görüntüler sayısal verilere dönüştürülerek saklanır.

Sinemanın başlangıcından bugüne, amatörler tarafından da ilgi gören bir sanat dalı olmasına rağmen, film üretim maliyetlerinin yüksek olması nedeniyle üretim süreçleri zorluklarla dolu olmuş ve sonuç olarak film yapımı, maddi kaynaklara sahip profesyonellerin tekelinde kalmıştır. Sony, 1986 yılında ilk Betacam kamerasını üretse de maliyetler bir miktar düşse de standart çözünürlüklü video kalitesindeki sorunlar ve yüksek kamera fiyatları nedeniyle amatör kullanıcılar

için erişilebilirlikten uzak kalmıştır. Film üretiminde çözünürlük sorunları, 35 veya 70 mm film kullanımının tercih edilmesine yol açarken, amatör kullanıcılar VHS ve Hi8 kameralarına erişim sağlayabilme zorluğu nedeniyle bu seçeneklere yönelmeye devam etmişlerdir (Olguntürk, 2020:62).

1.1.2. HD Dijital Video Kameralar

1990'ların sonlarında, Sony ve Panavision, film tarzı prodüksiyon için dijital video teknolojisinin kullanımını keşfetmek için resmi bir iş birliği başlattı. Bu birlikteliğin ürünü olarak ortaya çıkan ilk sistem, Sony HDW-F900 24p kamera ile kayıt yapabilen yeni bir teyp güvertesi olan HDCAM (Kalley) idi. Her iki bileşen de Sony'nin yayın televizyon sistemlerinden gelişmişti ve kamera, CCD sensörlerini kullanarak görüntüleri kaydetmek için tasarlanmıştı. Bu dijital kamera, 16mm film stoklarına yakın çözünürlük sunarak gelişmiş bir enlem ve renk doğruluğu sağlayabilen ilk dijital kamera oldu. Aynı şekilde, Panavision'dan geleneksel sinema lenslerinin adapte edilmesi, film kameralarının sağladığı kontrolün benzerini alan derinliği gibi optik özelliklerin kontrol edilebilmesini sağladı (Mateer, 2014:5).

Video kameralar, yüksek çözünürlüklü (HD) kameralara dönüşene kadar birçok teknolojik evrimden geçmiştir. Canikligil'e göre analogdan başlayarak dijitale giden süreçte başlıca video formatları şu şekildedir: Sony 1 inch (1964), Sony U-matic (1971), Sony Betamax (1975), JVC VHS (1976), Sony Video 8 (1981), Sony Betacam (1982), Sony Betacam SP (1986), Sony D1 (1986), Sony Hi8 (1989), Ampex DCT (1992), Sony Digital Betacam (1993), JVC Digital-S (1995), Sony MiniDV, DVCAM, DCVPro (1995), Sony HDCAM (1998), Sony Digital8 (1999), Sony-Canon-Sharp-JVC HDV (2003), Canon DSLR/HD SLR (2008) (Canikligil, 2017:23-25). 2000'lerin ikinci yarısından başlayarak hızla değişen kamera teknolojilerinde asıl devrim RED One kamerası ile geldi. 2007 yılında RED firmasının duyurduğu ilk dijital film kamerası olan One, piyasadaki ilk dijital film kamerası değildi. Ancak RED One o zamana kadar çıkmış olan film kameralarının sahip olduğu sensörlerden daha büyük bir sensör kullanmaktaydı. Bu da 35mm sinema pelikülü ile aynı boyuta denk gelen bir sensördü. Ayrıca RED One hem hafif ve küçüktü hem de SD ve HD çözünürlüklerin yanında "Ultra High Resolution" diye adlandırılan 4K

(4096x2304) boyutlarında çekim yapabiliyor ve bunu 12 bit derinliğinde ham (RAW) olarak kaydedebiliyordu (Canikligil, 2017:70).

Bu gelişmeler, sinema endüstrisinde dijital teknolojilerin benimsenmesini hızlandırmıştır. Dijital kameralar, film kameralarına kıyasla daha fazla kontrol ve esneklik sağlayarak sinematografiye yeni imkanlar sunmaya başlamıştır. Dijital yüksek çözünürlüklü (HD) kayıt teknolojileri, sinema dünyasında kaliteli görüntülerin yakalanması ve işlenmesi için önemli bir seçenek haline gelmiştir.

1.1.3. DSLR Kameralar

Dijital kameranın gelişi, senaryoyu önemli ölçüde değiştirmişti. Solid-state sensörler 1970'lerin başında geliştirilmiş ve CCD sensörler 1973'te ortaya çıkmıştır. Bunları, daha az hassas ancak ekonomik olan ve bu nedenle genel olarak fotoğrafçılık için kullanılan CMOS sensörler izlemiştir (Misra, 2019:153). 2003 yılından itibaren, artık yeni bir kaset formatı tanıtılmamıştır. Bunun yerine, yeni sensör tipleri ve video kod çözücüler geliştirilmiştir. Bunun nedeni, dönemin artık yüksek çözünürlüklü (HD) ve kaset kullanılmayan teknolojilere geçiş yapmış olmasıydı.

2008 yılından bu yana üreticiler, yüksek çözünürlüklü hareketli görüntüleri kaydedebilen DSLR kameralar üretmektedir. İlk olarak HD film modunu sunan Nikon D90, 24 kare/saniye, 1280x720 çözünürlüklü video çekimini desteklemekteydi. Diğer eski DSLR modelleri ise standart olmayan çözünürlük veya kare hızıyla video çekimini gerçekleştirmekteydi. Örneğin, Pentax K-7, 1536×1024 standart olmayan bir çözünürlük kullanarak görüntüleyicinin 3:2 en-boy oranını eşleştirmektedir.

Canon, bu alanda öncü olan Nikon'un ardından gerçek bir çıkış yaptı. Eylül ayında duyurulan EOS 5D MK II, "Full HD" (1920x1080p, 25 kare/saniye) kayıt yapabilen ve D90'dan farklı olarak tam boy (24x36 mm full frame) bir sensör kullanan ilk modeldi. Bu yeni kamera türüne bir isim vermek düşünüldüğünde 2000'lerde gelişen TV standardının adı olan High Definition (yüksek tanımlı)'ın kısaltması, HD kayıt yapabilen bu DSLR kameralar ile birleşti. Böylelikle HDSLR ismi ortaya çıktı (Canikligil, 2017: 66). Ancak bu isim daha sonraları sektörde çok yer bulamadı ve HD çekim yapan DSLR fotoğraf makineleri de DSLR olarak çağrılmaya başlandı.

DSLR kameralar HD video çekimi için tam görüntü sensörünü kullanmaktadır ancak bazı yapaylık etkilerine yol açabileceğinden tüm pikselleri kullanmazlar. DSLR'lerin sensörleri, tipik video kameralarda bulunan sensörlere kıyasla daha büyük ve gelişmiş olduğundan daha farklı görüntü özellikleri sunmaktadır. DSLR'ler daha sığ alan derinliği ve üstün düşük ışık performansı elde etmektedir. Ancak, aktif piksellerin (toplam piksellere oranla) düşük olması, belirli dokulara sahip sahnelerde örtüşme bozulmalarına (aliasing ve moire) daha duyarlı hale gelir ve CMOS'un hızlı tarama özelliği (rolling shutter) daha belirgin bir şekilde görülür. Ayrıca, optik yapısı nedeniyle, DSLR'ler standart olarak otomatik odaklama, güçlü yakınlaştırma ve elektronik vizör/önizleme gibi bir veya daha fazla video işlevinden yoksundur. Bu ve diğer kullanım kısıtlamaları, DSLR'nin basit bir "bas-çek" video kamera olarak kullanılmasını engellemektedir.

DSLR kameraların handikaplarının yanında avantajlarının daha baskın geldiği söylenebilir. DSLR'lerin piyasaya sürülmesinden bu yana video işlevselliği, daha yüksek çözünürlük ve video bit hızı, geliştirilmiş otomatik odaklama ve manuel pozlama kontrolü, HD televizyon yayını, Blu-ray veya DCI formatlarıyla uyumluluk gibi özelliklerle sürekli olarak gelişmektedir. Canon EOS 5D Mark II ve Panasonic Lumix GH1, 24 fps'de 1080p video sunan ilk DSLR modelleriydi ve o zamandan bu yana işlevsel özelliklere sahip birçok model piyasaya sürüldü. Artık Full HD (1080p) çözünürlüğün yanı sıra birçok DSLR kamerada 4K çözünürlük standart olarak sunulmaktadır. Bu yüksek çözünürlükler biçimsel olarak daha estetik görüntüler elde etmeyi mümkün kılar.

DSLR kamera tasarımı üzerine geliştirilmiş olan DSLR kameralar, selefinden birçok özelliği de beraberinde getirmiştir. Bu özelliklerden biri de değiştirilebilir lens uyumluluğudur. Bu, fotoğrafçılara ve film yapımcılarına çekimlerini istedikleri şekilde özelleştirme ve yaratıcı ifade özgürlüğü sunmaktadır. Yönetmen ve görüntü yönetmeni arzuladığı sinematografiyi kurmak için lens çeşitliliğinden yararlanmaktadır. Aynı bir film kamerası gibi DSLR'ler ile farklı açılarda ve genişliklerde istenen kompozisyon yaratılabilir. Aynı zamanda yine bir film kamerası gibi manuel kontrol seçenekleri ile kullanıcılara tam kreatif kontrol imkânı tanır.

Geniş dinamik aralık DSLR kameraların öne çıkan özelliklerinden biri olmuştur. Video kameraların parlak ve karanlık alanlardaki ayrıntıların üstesinden gelemediği düşünüldüğünde DSLR kameraların bu açıdan bir adım önde olduğu söylenebilir. Ancak DSLR kameraların en çok tercih edilme sebeplerinden biri tüm bu özelliklerinin yanında hafif, taşınabilir ve uygun fiyatlı

olması şeklinde sıralanabilir. Bu kameraların hafif ve kompakt tasarımları, saha çekimlerinde ve hareket halindeyken çekim yapmayı kolaylaştırmıştır. Ekipmanlarının da küçük ve hafif olmasıyla birlikte film yapım ekibi daha az kişiyle oluşturulabilmektedir. Bu da prodüksiyona hem maliyet hem de hız olarak katkıda bulunmaktadır.

DSLR kameraların hızla gelişmesi, dijital film yapımında bir devrim başlattı ve bu "DSLR devrimi" olarak adlandırıldı. "DSLR ile Çekildi" ifadesi, bağımsız film yapımcıları arasında hızla yayılan bir trend haline geldi. Birçok kısa film, reklam ve video klip gibi yapım DSLR kameralar ile çekildi. Hatta bu kameraların bazı reklam filmleri bile tanıtımını yaptıkları DSLR kameralarla üretildi. Ayrıca DSLR kameralar, belgesel ve etnografik film yapımı gibi alanlarda uygun fiyatları, kolay taşınabilmeleri, teknik ve estetik özellikleri ve samimi gözlem yetenekleri nedeniyle belirgin bir uygulama alanı buldu. Artan sayıda film, televizyon programı ve diğer yapımlar, gelişen özellikleri hızla benimsemektedir. Örneğin, DSLR'lerin uygun fiyatı ve boyutu nedeniyle bazı yüksek bütçeli yapımlarda profesyonel film kameralarıyla yerine karmaşık sahnelerin çekimlerini gerçekleştirmiş ve yeniden çekim sayısını azaltmıştır.

2. TÜRK BELGESEL SİNEMASINDA BİÇEMSEL VE TEKNOLOJİK DÖNÜŞÜM

22 Aralık 1895 tarihinde Paris'teki Grand Cafe'de gerçekleştirilen bir gösteri ile meydana çıkan sinematografik araç ve ilk belgesel eserler, 1896 yılında II. Abdülhamit'in sarayında düzenlenen bir sunumla Anadolu'ya giriş yapmıştır. Daha sonrasında Lumiere kardeşlerin temsilcileri Weinberg ve Matalon tarafından çeşitli mekanlarda, özellikle özel sinematograf salonlarının açılmasıyla birlikte evlerde ve salonlarda gösterilen filmler, bu özel sinematograf salonlarında sergilenmeye devam etmiştir. 1914 yılına kadar, Türk sinemasının özgün ürünleri ortaya konulmamış, sürekli olarak yabancı ülkelerde çekilen filmler ile Alexander Promio, Felix Mesquich, Francis Doublier, Charles Moisson gibi yabancı sinemacıların Türkiye ile ilgili çektiği görüntüler, Türk sinema izleyicisine sunulmuştur.

Bu gelişmelerin ardından sinema saraydan sokağa inmiştir. Sigmund Weinberg Galatasaray'da aralarında Lumiere Kardeşlerin Bir Trenin (La Ciotat Garı'na) Girişi (L'arrivee d'un Train en gare de la Ciotat, 1895) filmlerinin de olduğu bir seçkiyle halka açık ilk gösteriyi düzenlemiştir.

Böylelikle sinemanın icadının hemen ertesinde bu yepyeni teknoloji Osmanlı topraklarına girmiştir. Sinemanın Anadolu'ya girişi, 1896 yılında gerçekleşmiş olmasına rağmen, bölgede ilk film çekiminin 1910'lu yıllarda gerçekleştiği bilinmektedir. Ancak, bu ilk filmin ne olduğu ve tam olarak hangi tarihte çekildiği konusunda sinema tarihçileri arasında henüz bir görüş birliği sağlanmış değildir (Demir, 2015: 125).

Manaki Kardeşler'in, 26 Haziran 1911 tarihinde gerçekleştirdikleri "V. Sultan Mehmet'in Manastır ve Selanik Ziyareti" konulu belgesel filmi, kendilerinin Türk olmamalarına rağmen Osmanlı uyruğuna sahip olmaları nedeniyle Türk film tarihinin ilk örneği olarak kabul edilir. Filmde odaklanılan kişi ise Osmanlı padişahıdır. Bu film, ilk Türk filmi olma iddiasındaki diğer filmlerden farklı olarak, kim tarafından çekildiği belirli olan ve günümüze kadar gelebilmiş nadir örneklerden biridir ve bu film hala Makedonya Film Arşivi'nde korunmaktadır (Demir, 2015: 126). Ancak bazı araştırmacılara göre ise 1914 yılına kadar Osmanlı topraklarından bir Türk belgesel filmi çekilmediği ifade edilmektedir. 1914 yılına gelindiğinde ise Fuat Uzkınay'ın Ayastefanos'taki Rus Abidesinin Yıkılışı isimli filmi ilk Türk belgesel filmi olarak kabul edilmektedir. Ancak bu filmi gören kimse bulunmamaktadır. Sebebi kesin olmamakla birlikte filmin Kara Kuvvetleri Foto-Film Merkezi'nin taşınması esnasından kaybolduğu varsayılmaktadır.

Sinemanın ilk dönemlerine ait film kameraları, Türk belgesel filmlerinin üretiminde aktif olarak rol almıştır. Bu dönemlerde kamera daha çok ordu filmleri çekilmesi amacıyla açık araziye inmiş ve olaylar belgelenmiştir. Hantal olan kamera ve narin olan film (pelikül) ile arazide çalışmak pratiklikten uzak, prodüksiyon ekibi gerektiren, şartları zor bir iş olarak kendine yer bulmuştur.

14 Kasım 1914'te Osmanlı Devleti 1. Dünya Savaşına girmiştir. Bu dönemde Osmanlı İmparatorluğu'nun Harbiye Nazırı olan Enver Paşa, Almanya'ya yaptığı bir seyahat ve buradaki gözlemleri sayesinde, Osmanlı ordusunda sinemaya dayalı bir birimin kurulmasının temelini atmıştır. Enver Paşa'nın teşvikiyle, 1915 yılında "Merkez Ordu Sinema Dairesi" adlı bir kuruluş kurulmuştur. Merkez Ordu Sinema Dairesi" tarafından, Osmanlı ordusunun cephelerdeki mücadeleleri, müttefik ilişkileri ve ülke içindeki günlük yaşam konularına odaklanan, Padişahın ya da Başkomutanın özel yaşamlarını konu alan haber ve belge niteliğindeki filmler üretilmiştir.

Takip eden yıllarda kurmaca ve belgesel filmler üretilmeye devam etmiştir. Özel girişimler sonucu ülkeye kameralar getirilmiş ve Ordu dışında da filmler üretilmiştir. 1956 yılında İstanbul

Üniversitesi Film Merkezi kurulmuştur. Belgesel sinemacı Hasan Özgen'in Türkiye'de birinci dönem belgesel sinema olarak tanımladığı bu kurum tarafından öncü belgesel filmler üretilmiştir. İstanbul Film Merkezi'nin ürettiği bu filmler Bilgin Adalı'ya göre Türkiye'de sanatsal anlamda belgesel film çalışmalarının ilk örnekleri sayılmaktadır (Toprak, 2013:56).

TRT ve Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu yapımcılığında birçok belgesel filme imza atan yönetmen Suha Arın'la Türkiye'de ikinci dönem belgesel sinemanın başladığı kabul edilmektedir. Suha Arın ekolüne mensup belgesel yapımcıları, tarihi, doğal ve kültürel zenginlikleri belgelemeye odaklanmışlardır. Amaçları, bu unsurlara dair toplumsal farkındalık yaratmak ve geniş bir kitleye ulaşmak olmuştur. Bu yaklaşım, belgesel yapım süreçlerinde de kendini göstermiş; temalar uzun süreye yayılmak yerine, geniş bir perspektiften ele alınarak görsel ve işitsel çeşitlilikle desteklenmiştir. Böylece, tarihi bellek canlı tutulmaya çalışılmıştır. Ancak bu koşuşturma içerisinde, belgeselciler ürettikleri belgeseller için yeterli zaman ve kaynağı görüntü rejimine dayalı yeni bir sinematografik dil geliştirmeye ayıramamışlardır (Özgen, 2017:86).

Yeni sinematografik dilin dönem belgesellerinde kurulamamasının bir diğer nedeni, o dönemde analog film teknolojisinin oldukça yüksek maliyetler taşıması olmuştur. Film yapımının her aşaması, ham film bulmaktan çekim sonrası işlemlere kadar hem maliyetli hem de üretim koşulları bakımından zorluklarla doluydu. Hem kurmaca hem de belgesel sinemacılar, kaliteli çekim, kurgu ve laboratuvar imkanlarına sahip değillerdi.

1990'ların sonrasındaki dönemde, belgesel filmler ana akım ticari sinema sahasında daha geniş bir alan bulmuş ve dünya genelinde bağımsız ya da yarı bağımsız belgesel üretiminin sayısında belirgin bir artış görülmüştür. Hatta özellikle ABD'de, belgesel filmlerin gişe başarıları, belgesel sinemasında bir Rönesans dönemi yaşandığı şeklinde yorumlanmıştır (McCling, 2005 akt. Özdem, 2012: 286). Ancak Türk belgesel sinemasında tersi yönde gelişmeler olmuştur. Belgesel film sektörü, yıllar içerisinde Türk sinemasında adım adım oluşturmuş oldukları yeri kaybetmişlerdir. O yıllarda belgesel sinema üretimi artık sektör için karlı bir tercih olmamıştır. Sınırlı maddi kaynaklar ve gösterim seçenekleri ile karşılaşan belgesel sinemacılar, düşük maliyetli bir alternatif olarak analog videolara yönelmişlerdir. Bu durum, analog filmlere göre daha ekonomik bir seçenek

sunmuştur. Bu bağlamda, U Matic, Betacam ve Betacam SP gibi analog video kameralar ile çalışmaya başlamışlardır.

Dar dinamik aralık, düşük renk derinliği ve düşük diyaframda yüksek gren oranına sahip olan, 35mm film kameralarına kıyasla daha düşük piksel yoğunluğu sunan analog video kameralar, belge niteliğinin ötesine geçememiştir. Sinematografik görüntü yaratımında gereken estetik ve teknik unsurlardan yoksun bu kameralarla üretilen görüntüler, belgesel filmlerde ek unsurlarla desteklenerek filmin görsel yapısı oluşturulmaya çalışılmıştır. Non-diegetic öğeler ve çeşitli kurgu efektleriyle zenginleştirilen bu filmler, sinematikten ziyade videografik veya televizyon plastiğine sahip bir görsel yapıya bürünmüştür.

1990'ların başında başlayan bu dijital devrim, görüntü sektörünü temelden sarsmıştır. 1980'lerin ortalarında yaygınlaşmaya başlayan dijital video (DV) teknolojisinin gelişmeleri, belgesel sinemadaki dönüşüm ve melezleşmeye de etki etmiştir. Dijital iletişim teknolojilerinin sinemaya etkisi, sosyal, siyasal ve ekonomik bağlamları da dikkate alarak incelendiğinde, DV teknolojisinin sadece belgesel sinemada değil aynı zamanda kurgusal sinemada da çeşitli amaçlar ve tarzlarla etkin bir şekilde kullanıldığı görülmektedir (Özdem, 2012: 286). Bu göz kamaştırıcı gelişmelerin etkileri önce Türk kurgusal film endüstrisine, ardından da belgesel sinema sektörüne yansımaktadır. Kurgusal film sektörü, pelikül olarak adlandırılan analog film formatından dijital HD formatına geçiş gerçekleştirirken, belgesel sinema sektörü önce analog SD videodan dijital SD videoya, daha sonra da dijital HD formatına geçiş sağlamaktadır (Özgen, 2017: 94).

Türk belgesel sinemasında, özellikle genç sinemacılar dijital kameraların sunduğu erişilebilirlik avantajlarını kullanarak geleneksel yapımcı-onay süreçlerini aşmış ve filmlerini bağımsız bir şekilde gerçekleştirmeye başlamışlardır. Önceden erişilmesi mümkün görülmeyen mekanlara giren bu dijital kameralar, kayda alınamayacağı düşünülen anları ve ortamları belgeleyebilmiştir. Düşünsel olarak ele aldıkları konuları hayata geçirmenin kolaylaştığı bu yeni dijital dünyada kameralar küçük ve ekonomik hale gelmiştir; ancak, teknik anlamda sınırlı bir hassasiyete ve duyarlılığa sahip olmaya devam etmişlerdir. Sinematografik estetik açısından yeniliğe muhtaç olan bu kameralar 2008 yılında duyurulan Canon 5D Mark II ile bir devrim yaşamıştır. Kamera, H.264 video standardına uygun olarak Full HD çözünürlüğünde kodlama yapabilme yeteneği

sunmaktaydı (yani 1920 x 1080 piksel). Bu yetenek, o dönemde mevcut en iyi video kameralarla rahatça kıyaslanabilecek bir seviyede bulunmaktaydı.

Hızla, ilk 5D Mark II kullanıcıları, kameranın olağanüstü video yeteneklerinin kalitesini fark ettiler. Bunun sonucunda, kameranın küçük film projelerine dahil edildiği görüldü. Ardından, DSLR'ler ticari sinema yapımlarında ve televizyon projelerinde giderek daha fazla kullanılmaya başlandı. 5D Mark II'nin, profesyonel film kameralarıyla hemen hemen aynı kalitede imajlar üretebilme kapasitesi, önemli ölçüde daha düşük maliyetle, DSLR tabanlı sinematografinin profesyonel film yapım alanında hızla benimsenmesine yol açtı, bu da mevcut konvansiyonları aşan bir gelişmeye işaret etmektedir (Nuska, 2018: 26-27).

Belgesel filmciler, devrimin başlangıcından itibaren bu teknolojiye yoğun ilgi göstermişlerdir. Diğer kameralara kıyasla sahip oldukları teknik, estetik, ekonomik ve diğer avantajlar sayesinde DSLR'ler geniş kapsamlı kullanım alanları buldular ve bu da birçok dikkate değer belgesel filmi ortaya çıkarmıştır. Bu sinematografik dönüşüm 2010'dan başlayarak güçlü bir yükselme yaşamıştır. Yeni nesil belgesel yönetmenleri ve dijital (belgesel) sinemacıları, HD video teknolojisini ve olanaklarını son derece yetkin bir şekilde kullanmışlardır. Hikayelerini sözcüklerin egemen olduğu bir yapı yerine, görüntülerin imgelem gücüne yönelterek oluşturmuşlardır. Belgesellerinin temel yapısını, görsel anlatımın omurgasını oluşturacak şekilde tasarlamışlardır.

SONUÇ

Sinema, diğer sanat dallarıyla aynı kümede yer almasına rağmen, teknolojik gelişmelerden daha fazla etkilenmiş ve bu teknolojilerle gelişip evrilmiştir. Bir iğne deliği ile başlayan görüntünün kayıt altına alınması serüveni yıllar içinde hareketli görüntü kaydının keşfiyle yeni bir türün ortaya çıkmasını sağlamıştır. Sinema denen bu tür, teknolojik gelişmelerle içerik ve biçim açısından sürekli değişmiştir.

1878 yılında, bir yarış pisti boyunca elektro mıknatıslı deklanşörlere sahip 12 kamera yerleştiren ve bunları etkinleştirmek için bir ip kullanan Eadweard Muybridge, bir atın dört nala koşan hareketli görüntülerini başarıyla yakalamıştır. Bu bir ilkti ve gerisi hızlıca gelmiştir. Edison ve Lumiere

kardeşlerin icatlarıyla ortaya çıkan sinema kamerasının, sinemayı doğurduğu ve hızlıca büyük seyirci topladığı söylenebilir. Muybridge'in yaptığı deneyden sadece 25 yıl sonra Fransız yönetmen George Melies tarafından ilk bilim kurgu filmi çekilmiş ve gösterimi yapılmıştır. Yeni doğan sinema sanatı gördüğü yoğun ilgi sayesinde teknolojik yenilikleri desteklemiş ve yenilikler de sinemayı bir adım ileri taşımıştır. Birçok şirket tarafından farklı film formatları ve kameralar üretilmiş ve artık sinema büyük bir endüstriye dönüşmüştür. Bu endüstri içinde seyircilerin ilgisini çekecek sayısız senaryolar denenmiş, bu da yeni türlerin ortaya çıkmasına neden olmuştur.

Bu türlerden biri olan belgesel film, tarih boyunca kurmaca filmler kadar bütçesi olmayan bir tür olmuştur. Diğer taraftan film yapımının büyük şirketlerin tekelinde bulunması belgesel sinemada alternatif ve/veya muhalif konulara değinen yapımların ortaya çıkmasını neredeyse imkansızlaştırmıştır. Çekim yapılan filmli kameralarının sinematografik estetiği olmasına rağmen pahalı ve büyük olmaları bu kameraların sektörde kullanım tercihini azaltmıştır. Özellikle 16mm ve 35mm teknolojisi ile üretilen belgeseller şanslı olarak nitelenebilir. Bu, belgesel sinemada ve özellikle Türk belgesel sinemasında sinematografik bir dilin ortaya çıkması yönünde bir fırsat doğurmuştur. Film teknolojisine son derece hâkim olan bu dönemin sinematografı, aydınlatma, kamera açıları, çekim ölçekleri, kadraj kompozisyonu gibi sinematografik kuralları eksiksiz bir şekilde bilmektedirler. Ayrıca bu teknoloji ile çekilen belgesellerin görsel kalitesi oldukça yüksektir.

Kapitalist sistemin motive ettiği kar odaklı üretimin ve buna bağlı olarak tüketimin çok tercih edilen nesnesi olmayan belgesel sinema sponsor bulamamış ve çoğu zaman maddi yönden sıkıntıya düşmüştür. Bu şartlar altında filmli kamera teknolojisi ile devam edemeyecek olan belgeselciler daha yeni ve daha ucuz olan analog video kameralara yönelmişlerdir. Analog kameralar ucuz ve yeni teknoloji olmasına karşın film teknolojisine oranla kötü görüntü kalitesine sahiptir. Bu dönemde üretilen belgesel filmlerin görüntü kaliteleri önceki dönem belgesellere yetişemeyecek kadar vasat olarak tanımlanabilir. Analog video yüzünden kötü görüntü kalitesi belgesel filmlerin bir özelliğiymiş gibi bir varsayım oluşmuştur. Dijital video teknolojisinin milenyumla birlikte yükselişe geçmesi, belgesel sinemaya yapışan bu algıyı kırmaya yardımcı olmuştur.

2000'lerin başlarında DSLR fotoğraf makinelerinin hareketli görüntü yakalama yeteneğine sahip olması belgesel üretiminde dönüm noktası olarak sayılabilir. 2008 yılında Canon 5D Mark II DSLR fotoğraf makinesinin piyasaya sürülmesiyle dijital sinema ve belgesel sinemada yeni bir sayfa açılmıştır. Küçük, hafif ve taşınabilir olan bu kameralar, sensör büyüklükleri sebebiyle sinema kameralarıyla eş görüntü üretebilme kabiliyetine sahiplerdir. DSLR devrimi, sinemacılara, film endüstrisinde ekipman fiyatlarını tamamen kontrol eden şirketlerden bağımsız olarak film görünümünü elde etme özgürlüğünü kazandırmıştır. Film yapımının demokratikleşmesi olarak adlandırılan bu hareketin özellikle demokratikleştirici olmasının sebebi, DSLR'ın görüntü kalitesinin bir video görünümü yerine bir film görünümüne (sinematik) daha yakın olmasıdır.

Türk belgesel sinemacılar da kameralardaki bu dijitalleşmeyle film estetiğine sahip, kaliteli sinematografi dilini yeniden oluşturmuşlardır. DSLR kameraların sağladığı teknik, mali ve sinematografik özgürlükler ile görsel anlatımı merkeze alarak biçimsel görüntü üretme çabasına giren Türk belgesel sinemacılar, belgesellerinde yepyeni bir anlatım dili kurmuşlardır.

Günümüzde cep telefonlarının kamera kalitesi DSLR kameralara yaklaşırken, film kameraları ise giderek daha büyük sensörlere ve daha kompakt gövdelere sahip olmaktadır. Bu çalışmada görüldüğü üzere, HD video kayıt yapabilen DSLR kameraların belgesel yapımında tercih edilebilecek önemli özelliklere sahip olduğu ve gelecekte de bu alanda belirgin bir rol oynamaya devam edeceği öngörülmektedir. HD video kayıt özellikli DSLR kameralar, büyük sensörleri sayesinde yüksek çözünürlüklü görüntüyü küçük ve hafif yapılarıyla üretebilmekte, uygun fiyatlarıyla yüksek görüntü kalitesine erişimi yaygınlaştırmaktadır. Ayrıca, bu kameraların gelecekte daha gelişmiş video çekim yetenekleri, düşük ışık performansı ve daha iyi görüntü sabitleme özellikleriyle donatılması muhtemeldir. Bu nitelikler, DSLR kameraların belgesel sinemada kullanımını destekleyen faktörler arasında sayılabilir ve bu kameraların uzun vadede Türk belgesel sinemasına katkı sağlamaya devam edeceği öngörülebilir. HD video kayıt yapabilen DSLR kameraların kullanımı, sinematografik etkilere ek olarak, küreselleşen dünyada daha özgür ve demokratik bir film yapım sürecine de destek sağlamaktadır; bu da teknolojik ve biçimsel gelişmelerin sinema sektörüne etkilerinden biri olarak değerlendirilebilir.

KAYNAKÇA

1. Canikligil, İ. (2017). *Dijital Video ile Sinema*. İstanbul: Alfa Basım Yayım Dağıtım.
2. Demir, Ü. (2015). “2000 Sonrası Türk Belgesel Sinemasında İdeoloji ve Gerçeklik”, Doktora Tezi, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir
3. Mateer, J. (2014). “*Digital Cinematography: Evolution of Craft or Revolution in Production?*”, University of Illinois Press on behalf of the University Film & Video Association, Volume: 66, No. 2
4. Misra, R. N. (2019). “*Photography*”, Current Science Association, Volume: 117, No. 1
5. Monaco, J. (2002). *Bir Film Nasıl Okunur?* (Çev.: Ertan Yılmaz), İstanbul: Oğlak Yayıncılık
6. Nuska, P. (2018). “*The Dslr Revolution and Its Impact On Documentary and Ethnographic Filmmaking*”, Visual Ethnography, Volume: 7, No. 2
7. Olguntürk, K. (2020). “*Yeni Film Dili “Amatör Video” “Gerçek ve Kurmaca Arasında”*”, Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi, Sayı: 44
8. Özdem, Ö. (2012). “*Dijital Belgesel Çağında Belgesel Sinema: Gerçekliğin Yeniden İnşası*”, Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal İlimler Enstitüsü, Ankara
9. Özgen,H.K. (2017). “*HD Video Teknolojsinin Türk Belgesel Sinemasına Etkisi:(Dijital) Sinematografinin Keşfi*” Sanatta Yeterlik Tezi, Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara
10. Zengin, F. (2018). “*Dijital Dönüşüm Çağında Dijital Sinemanın Avantajları ve Ortaya Çıkardığı Yeni Sorunlar*”, Journal Of Social and Humanities Sciences Research, Volume: 5, No. 2

**ARTTIRILMIŞ GERÇEKLİĞİN MİMARLAR VE UYGULAMACILARA OLAN
POZİTİF YÖNLÜZAMAN VE MALİYET KATKISI**
**THE POSITIVE TIME AND COST BENEFITS OF AUGMENTED REALITY FOR
ARCHITECTS AND PRACTITIONERS**

Fatih SERİM¹ *0009-0005-6320-8030

ÖZET

Teknolojinin hızla ilerlemesi, birçok sektörde radikal değişimlere neden olmaktadır. Bu değişimlerden biri, artırılmış gerçeklik teknolojisinin mimarlık ve uygulama alanlarına getirdiği çığır açan etkilerdir. Bu makale, AR'nin mimarlar ve uygulamacılar için sunduğu benzersiz fırsatları inceleyerek, zaman ve maliyet yönetimine sağladığı önemli katkıları detaylı bir şekilde ele alacak ve bu teknolojinin iş süreçlerine olan derin etkilerini ortaya koyacaktır. Mimari ve uygulama alanlarında maliyet ve kaynak yönetimi konularında başarı elde etmek, günümüzde artan bir zorluk haline gelmiştir. Bu zorluğun üstesinden gelmede önemli bir araç olarak, artırılmış gerçeklik düşünülebilir. AR, mimarlar ve uygulamacılar için projelerin maliyetlerini kontrol altında tutma ve kaynakları daha etkin bir şekilde yönetme imkanı sunmaktadır. Çalışmanın yöntemi nitel genel taramadır. AR Teknolojisine örnek olarak; sanal yürüyüşler ve incelemeler, kullanıcı iletişimi ve onay süreçleri, eğitim ve beceri geliştirme, zaman yönetimi, maliyet kontrolü, işbirliği ve uzaktan çalışma. Ancak bu çalışmanın amacı, maliyet ve kaynak yönetiminde akıllı stratejileri tespit etmektir. Dijital modeller ve simülasyonlar, projelerin planlama aşamasında kritik bir rol oynar. Bu teknolojiler, projelerin daha etkili bir şekilde tasarlanmasına ve kaynakların daha verimli bir şekilde kullanılmasına olanak tanır. Ayrıca, gerçek dünya senaryolarını simüle etme yeteneği sayesinde, olası maliyet artışları önceden tahmin edilebilir. Bu da proje maliyetlerini öngörülebilir kalkabilmekte ve ekonomik sürdürülebilirlik açısından avantaj sağlamaktadır.

Anahtar Kelimeler: Arttırılmış gerçeklik, Teknoloji, Simülasyon, İnovasyon, Maliyet.

¹ Haliç Üniversitesi, İç mimarlık Yüksek Lisans Bölümü, İstanbul, Türkiye
21.01.2024

ABSRTACT

The rapid advancement of technology is causing radical changes in many sectors. One of these changes is the groundbreaking impact of augmented reality (AR) technology on architecture and practice. This paper will explore the unique opportunities that AR presents for architects and practitioners, detailing its significant contributions to time and cost management and revealing its profound impact on business processes. Achieving success in cost and resource management in architecture and practice has become an increasing challenge. Augmented reality (AR) can be considered as an important tool to overcome this challenge. AR offers architects and practitioners the opportunity to control the costs of projects and manage resources more effectively. The methodology of the study is qualitative survey. Examples of AR Technology include; virtual walks and walkthroughs, user communication and approval processes, training and skills development, time management, cost control, collaboration and remote working. However, the aim of this study is to identify smart strategies in cost and resource management. Digital models and simulations play a critical role in the planning phase of projects. These technologies allow projects to be designed more effectively and resources to be used more efficiently. Furthermore, thanks to the ability to simulate real-world scenarios, potential cost increases can be predicted in advance. This makes project costs predictable and, in turn, provides an advantage in terms of economic sustainability.

Keywords: Augmented Reality, Technology, Simulation, Innovation, Cost.

GİRİŞ

Mimarlık ve uygulama sahalarında, finansal ve kaynak yönetimi alanındaki başarı, günümüzde giderek daha karmaşık hale gelmiştir. Bu zorlu durumu aşmak için etkili bir çözüm olarak, artırılmış gerçeklik (AR) düşünülebilir. Bu alanda faaliyet gösteren profesyoneller, günümüzde estetik ve fonksiyonel başarıyı yakalamak için maliyet ve kaynak yönetimini dikkatle planlamak durumundadır. Ancak, karmaşık ve rekabet dolu bir ortamda bu hedeflere ulaşmak giderek zorlaşmaktadır. Bu zorlukların üstesinden gelmek adına, artırılmış gerçeklik (AR) teknolojisinin entegrasyonu, mimarlar ve uygulamacılar için önemli fırsatlar sunmaktadır.

Artırılmış gerçeklik, tasarım sürecinin daha etkili ve verimli bir şekilde yönetilmesine yardımcı olabilir. AR, fiziksel dünyayı dijital bilgilerle birleştiren bir teknoloji olarak mimari projelerin planlama ve uygulama süreçlerinde benzersiz bir avantaj sağlar. ZH VR GROUP, 2014 yılından bu yana, yeni ortaya çıkan VR teknolojisini mimari ve tasarıma adapte etmek amacıyla çeşitli donanım ve yazılım geliştiricileri ile iş birliği yapmaktadır. ZH VR Group, bina projelerine özgü VR deneyimleri ve sunumlar geliştirerek VR'nin içsel değerini ve ortamın ontolojik değişim potansiyelini gerçekleştirmenin yanı sıra Sürükleyici Modelleme Araçları geliştirmeyi misyon edinmiştir. ZH VR Group, tasarımcıların artırılmış gerçeklik içinde iş birliği yapmalarını ve tasarım yapmalarını sağlamak için XR Endüstrisi ve inşaat endüstrisiyle çeşitli ortaklıklar kurma amacını taşımaktadır.

(http 1).

ZHVR Grubunun çalışmaları Dört ana kategoriye odaklanmaktadır: VR kullanımının tasarım aracı olarak üretimi ve yaygınlaştırılması; tasarım ekipleri ve müşteriler için VR platformlarının ve uygulamalarının uygulanmasına yardımcı olma; sanal alanın biçimsel estetik potansiyelini ve belirli teknolojilerle mimari tasarım sürecini geliştirmeyi araştırma; yeni alanların daha geniş kültürel yönlerde kullanımını ve kamusal alanla etkileşimini anlamak amacıyla etkileşime geçme.

Bu Çalışmanın amacı, mimarlar, artırılmış gerçeklik (AR) sayesinde tasarımlarını sanal bir ortamda gerçekleştirebilir ve üç boyutlu olarak görselleştirebilmektedirler. Bu, tasarımın gerçek dünyadaki etkilerini daha iyi anlamalarına olanak tanır ve potansiyel sorunları erken aşamada belirleyerek maliyet etkilerini en aza indirmektedir. Gerçek zamanlı görselleştirme ile mimarlar, tasarımlarını sanal bir ortamda gerçekleştirerek anında geri bildirim

alabilmektedirler. Bu, tasarım sürecini hızlandırabilir ve müşterilere veya proje paydaşlarına daha hızlı tepki verme imkanı tanıyabilmektedir. Üç Boyutlu Modelleme imkanı sunan AR, mimarların tasarımlarını üç boyutlu olarak görselleştirmelerine olanak tanımaktadır. Bu, tasarımın daha gerçekçi bir şekilde değerlendirilmesine ve detaylı bir inceleme yapılmasına olanak sağlamaktadır. Mimar Greg Lynn'e göre, artırılmış gerçeklik mimarlık ve inşaat sektörlerinde devrim niteliğinde bir değişim getirecektir. Dezeen'e verdiği röportajda, "İnşaat sahalarındaki ve fabrikalardaki artırılmış gerçeklik teknolojileri, kesinlikle binaların inşa edilme biçimini, mimarların çalışma yöntemlerini ve rollerini kökten değiştirecek. Hangi değişikliklerin olacağını önceden tahmin etmek istemem, ancak teknolojinin benimsenmesi ve etki yaratması kaçınılmazdır." şeklinde konuştu ([http 2](http://2)).

Mimarlar, proje alanını interaktif bir şekilde keşfederek tasarım alanını sanal olarak kullanabilmektedirler. Bu, mimarların tasarımın çeşitli açılardan nasıl görüneceğini değerlendirmelerine ve tasarım kararlarını daha bilinçli bir şekilde almalarına yardımcı olabilmektedir.

Mimarlar, müşteri ile iletişimi güçlendirerek tasarımlarını daha etkili bir şekilde iletebilirler. Müşteriler, tasarımın fiziksel bir prototipi olmadan bile proje hakkında daha iyi bir anlayış geliştirebilirler. Değişiklikleri kolaylıkla uygulaması ile tasarım sürecinde yapılan renovasyonları hızlı bir şekilde uygulama imkanı sunar. Bu, mimarların tasarım üzerindeki ince ayarları kolayca yapmalarına ve farklı seçenekleri denemelerine olanak sağlar. "Artırılmış gerçeklik (AR), ilerleyen teknolojiyle birlikte tasarımcıların yaratıcılıklarını destekleyebilmelerine ve ortaya koyabilmelerine imkan tanıyan, son kullanıcının tam manasıyla tatmin olabileceği ve müşteri memnuniyeti yaşayabileceği, mekan kavramının insan yararına dönüşümünde en ön saflarda rol üstlenen teknolojilerden biridir" (Sözer ve Satıcı, 2022:110).

Mimarlar İş birliği ve Paylaşım kolaylığı sayesinde AR teknolojisi üzerinden ekip üyeleriyle işbirliği yapabilir ve tasarım üzerinde ortak çalışmalar gerçekleştirebilirler. Ayrıca, projenin paydaşlarıyla daha etkili bir şekilde iletişim kurabilir ve tasarımın gelişimini paylaşabilirler. Aynı zamanda, artırılmış gerçeklik teknolojisinin inşaat projelerindeki etkili kullanımının örnekleri olabilir. Proje ekibinin farklı üyeleri arasında sanal ortamlarda gerçekleştirilen toplantılar, tasarım değişikliklerinin anında paylaşılması ve iş birliği içinde çalışılması gibi örnekler, bu teknolojinin projelerin ilerleyişini nasıl hızlandırabileceğini gösterebilmektedir.

Bu avantajlara ek olarak, artırılmış gerçeklik (AR) teknolojisi aynı zamanda mimarlar ve uygulamacılar için eğitim ve mesleki gelişim fırsatları sunmaktadır. AR gerçeklik ortamlarında interaktif eğitim modülleri, yeni teknolojilere adapte olma sürecini hızlandırabilir ve profesyonellerin gelişen sektör standartlarına ayak uydurmasına yardımcı olabilir. AG gerçeklik ortamlarındaki interaktif eğitim modülleri, katılımcılara karmaşık tasarım ve inşaat süreçlerini etkileşimli bir şekilde deneyimleme fırsatı sunarak yeni becerilerin hızla öğrenilmesini sağlamaktadır. ‘‘Mekan tasarımı eğitimi bağlamında, konunun özgünlüğü açısından sunum yönteminden farklı bir eğitim yardımcısı olarak AR'nin ele alınması önemlidir’’ (Gülel, Arabacıoğlu, 2018:152).

Ayrıca, AR'nin kullanımı, sürdürülebilirlik ve enerji verimliliği gibi önemli konuları ele almak için mimari projelerin daha etkili bir şekilde değerlendirilmesine olanak tanımaktadır. Sanal ortamlarda enerji simülasyonları ve çevresel analizler yaparak, profesyoneller tasarımlarını çevre dostu ve sürdürülebilir hale getirmek adına daha bilinçli kararlar alabilmektedir.

‘‘Geleneksel yöntemlere ek olarak, daha etkili ve verimli bir mekan tasarımı eğitim modeli için yeni yaklaşımların geliştirilmesi gereklidir’’ (Gülel, Arabacıoğlu, 2018:152).

AR teknolojisinin sunduğu bu olanaklar, mimari ve uygulama sektörlerindeki profesyonellerin yaratıcı potansiyellerini daha iyi kullanmalarına ve daha inovatif projeler geliştirmelerine olanak tanımaktadır. Ayrıca, müşterilerle daha sağlam iletişim kurma ve onların beklentilerini daha iyi anlama şansı sunarak, projelerin başarıyla tamamlanmasına katkı sağlamaktadır. Ancak, bu teknolojik gelişmelerin başarılı bir şekilde entegre edilebilmesi için profesyonellerin sürekli olarak güncellenen beceri setlerine sahip olmaları gerekmektedir. Eğitim ve öğrenim programları aracılığıyla, sektördeki değişen dinamiklere ayak uydurmak için mimarlar ve uygulamacılar, AR teknolojisinin potansiyelini tam anlamıyla değerlendirebilmektedirler.

Ayrıca, sektördeki profesyoneller arasında bilgi paylaşımını teşvik eden etkileşimli platformlar ve iş birliği olanakları da AR teknolojisinin etkili bir şekilde benimsenmesine katkıda bulunabilmektedir. Deneyim ve bilgi paylaşımı, profesyonellerin farklı projelerde edindikleri bilgileri birbirleriyle paylaşmalarını ve sektördeki en iyi uygulamaları keşfetmelerini sağlayarak, genel bilgi düzeyini artırabilmektedir. Tüm bu sebeplerle akademik literatürde de belli veriler toplanıp paylaşılması belli bir zeminde durmaktadır.

1. ÇALIŞMANIN ÖNEMİ

Çalışma, mimarlık ve uygulama sektörlerindeki finansal ve kaynak yönetimi zorluklarına karşı çözüm sağlayan artırılmış gerçeklik (AR) teknolojisinin önemine odaklanmaktadır. Günümüzde estetik ve fonksiyonel başarı için maliyet ve kaynak yönetiminin giderek karmaşık hale geldiği bir ortamda, AR teknolojisinin bu sektörlerde sunduğu potansiyel, profesyonellerin bu zorlukların üstesinden gelmelerine yardımcı olmaktadır. AR, mimari projelerin planlama ve uygulama süreçlerinde benzersiz bir avantaj sağlayarak tasarım sürecini daha etkili ve verimli bir şekilde yönetmeye imkan tanır. Çalışma ile AR'nin mimarların tasarımlarını sanal ortamda gerçekleştirmelerine ve üç boyutlu olarak görselleştirmelerine olanak sağlayarak gerçek dünyadaki etkilerini daha iyi anlamalarına yönelik bir katkı sunduğunu belirtilecektir. Aynı zamanda, AR'nin müşteri ile etkileşimi güçlendirerek tasarımların daha etkili bir şekilde iletilmesine, değişikliklerin kolaylıkla uygulanmasına ve renovasyonların hızlı bir şekilde gerçekleştirilmesine yardımcı olduğuna vurgu yapmaktadır. Çalışma ayrıca, AR'nin iş birliği ve paylaşım kolaylığı sunarak ekip üyeleriyle etkileşimli bir şekilde çalışma ve projelerin paydaşlarıyla daha etkili iletişim kurma gibi avantajları da öne çıkarmaktadır. Bunun yanı sıra, AR teknolojisinin sürdürülebilirlik ve enerji verimliliği gibi önemli konuların değerlendirilmesine katkı sağladığı ve profesyonellerin sektördeki değişen dinamiklere ayak uydurmasına yardımcı olduğu üzerinde durulmaktadır. Bu nedenle, çalışma, mimarlar ve uygulamacılar için AR teknolojisinin yaratıcı potansiyeli artırmak, inovasyonu teşvik etmek ve sektöre önemli katkılarda bulunmak adına önemli bir kaynak olarak değerlendirilebilir.

2. MİMARLIK UYGULAMA SAHALARINDA FİNANSAL VE KAYNAK YÖNETİMİ

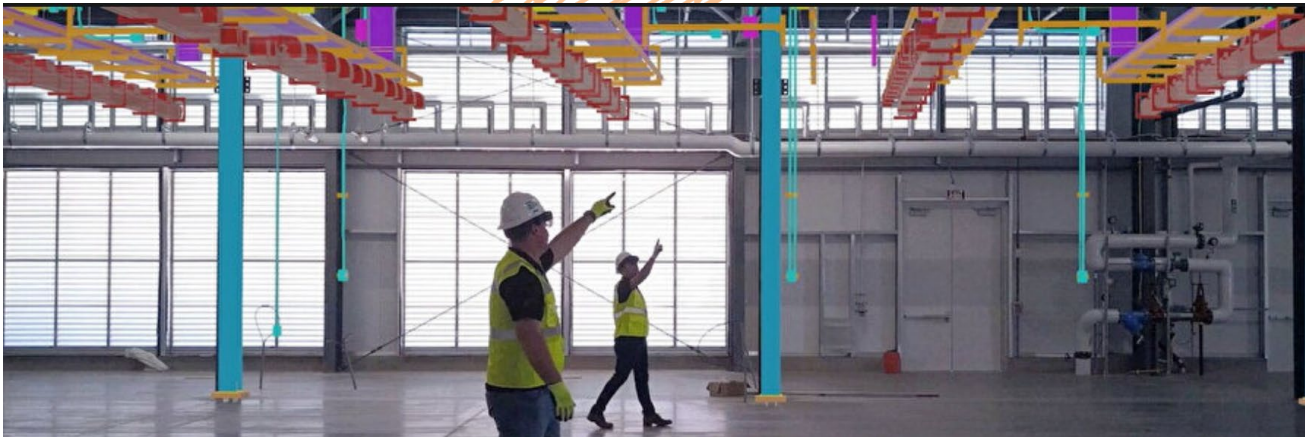
Artırılmış gerçeklik, mimarlık uygulama sahalarında finansal ve kaynak yönetimi konularında önemli bir dönüşüm potansiyeli taşımaktadır. Bu teknoloji, tasarım sürecinden inşaaata kadar olan tüm aşamalarda çeşitli avantajlar sunarak sektörde etkin bir biçimde kullanılabilir. AR'nin kullanımıyla mimari detaylar ve özellikler daha açık bir şekilde iletilir, böylece uygulama hataları daha az olası hale gelmektedir. İnşaat ekipleri, AR aracılığıyla detaylı talimatlar alabilir ve belirli bir görevi yerine getirirken gerçek zamanlı olarak rehberlik edilen bilgilere erişebilmektedir. Bu da uygulama hatalarını en aza indirir ve işgücü verimliliğini

artırır. İnşaat ve mimarlık sektörüne katkılarına değinmeden önce, kullanıcı deneyiminin vurgulanması önemlidir.

Proje detaylarını veya tasarımları anlama yeteneğine sahip olmayan her birey için, bu konuda uzmanların devreye girmesi gerekmektedir. Artırılmış gerçeklik teknolojisi, mimarların teknik açıdan donanımlı projeler üreterek, müşterilere görsel açıdan tam anlamıyla tatmin edici bir deneyim sunacak ve yaşam alanlarını sanal ortamda geziniyormuş hissi uyandıracaktır. Bu düşük maliyetli sunum tekniği inşaat firmalarının sunumlarını daha çekici hale getirecektir ve maliyetlerin düşmesine neden olacaktır.

Özellikle, artırılmış gerçeklik (AR) özellikleri, inşaat ekiplerine karmaşık mimari detayları daha iyi anlama ve uygulama sürecinde doğru adımları atma imkanı sunmaktadır. İnşaat sahasındaki çalışanlar, AR gözlükleri veya tabletleri kullanarak gerçek dünyadaki fiziksel alanla entegre edilen dijital bilgileri görebilmektedir. Bu, örneğin belirli bir duvar detayının nasıl yerleştirileceği veya bir tesisatın nasıl monte edileceği konularında detaylı talimatları içerebilmektedir.

“Yardımcı uygulamalar aracılığıyla, çeşitli mekanların tasarımlarını üç boyutlu modellerle entegre ederek sanal mobilyaların yerleştirilmesi, kullanıcılara gerçek dünya deneyimini yaşatma potansiyeli taşır. Ayrıca, kullanıcılar kendi yaşam alanlarının fotoğraflarını yükleyerek evlerinde gerçekleştirecekleri değişiklikleri sanal ortamda ön izleyebilirler. Bu özellikler, tasarım süreçlerini daha etkileşimli ve kişiselleştirilmiş hale getirerek kullanıcılara daha fazla kontrol sağlar. Ancak, uygulamanın bazı kısıtlamaları, mekanın boş olma zorunluluğu ve çevrimiçi marka seçeneklerinin sınırlı olması gibi dezavantajlar da göz önünde bulundurulmalıdır” (Kılıç, T. 2018, 176:177).



Görsel 1 “ Şantiye alanında Hololens ile strüktürü tasarım aşamasında fiziksel olarak deneyimlemek.” (http 3)

AR, aynı zamanda işçilerin görevleri sırasında karşılaştıkları zorlukları anında çözmelerine olanak tanır. Örneğin, bir inşaat ekibi, AR teknolojisi aracılığıyla sorunlu bir alanı daha yakından inceleyebilir ve bu alanla ilgili özel talimatlar alabilmektedir. Bu, hatalı montajları veya eksik adımları hemen tespit etmelerine ve düzeltmelerine yardımcı olmaktadır. Sonuç olarak, uygulama hataları minimize edilir ve proje sürecindeki verimlilik artmaktadır.

AR tasarımının paylaşılabılır ve canlandırılabilir olması, kullanıcılara maliyet ve zaman konusunda önemli avantajlar sunmaktadır. Bu özellik, tasarımcılar ve kullanıcılar arasında etkili bir iletişimi teşvik ederken, projelerin daha hızlı ve verimli bir şekilde ilerlemesine olanak tanır. Ayrıca, sanal deneyimler aracılığıyla yapılan ön izlemeler, gerçek dünyada yapılan değişikliklerin daha önceden değerlendirilmesine ve tasarım süreçlerinin daha iyi optimize edilmesine imkan sağlar. Bu sayede, kullanıcılar tasarımlarını daha iyi anlayabilir ve istedikleri sonuca daha yakın bir şekilde ulaşabilirler.

Artırılmış gerçeklik (AR)'nin mimari tasarım aşamasındaki rolü incelendiğinde, 3D modelleme ve sanal gerçeklik kullanımı sayesinde mimarlar, müşterilere daha etkili sunumlar yapabilmektedir. Bu, müşterilerin projeyi daha iyi anlamasını sağlayarak tasarım sürecindeki olası hataları en aza indirir ve dolayısıyla proje maliyetlerini düşürmektedir. Aynı zamanda, AR tasarım hatalarını erken aşamada tespit etme imkanı sağlayarak proje kalitesini artırır ve inşaat sürecindeki potansiyel gecikmeleri önlemektedir.

Özellikle iç mekan tasarım aşamasında veya sonrasında, IKEA tarafından kullanıma sokulan PLACE mobil uygulaması sayesinde firmanın ürün yelpazesini dijital bir odada yerleştirmenin yanı sıra, kullanıcıların uygulama içindeki ortamı yakalamalarına ve bu deneyimleri arkadaşlarıyla resim veya video formatında paylaşmalarına imkan tanıyan bir araç sunmaktadır. Ardından, kullanıcılar doğrudan yerel IKEA web siteleri üzerinden bu dijitalleştirilmiş ürünleri satın alabilirler. Bu özellik, alışveriş deneyimini daha kişiselleştirilmiş ve etkileşimli hale getirerek kullanıcıların mobilya ve dekorasyon ürünlerini sanal bir ortamda deneyimlemelerine olanak tanır. Bu sayede, müşteriler, satın almayı düşündükleri ürünlerin evlerine nasıl uyum sağlayacağını daha iyi değerlendirebilir ve satın alma kararlarını daha bilinçli bir şekilde verebilirler. Ayrıca, arkadaşlarla paylaşılan bu dijital deneyimler, alışveriş sürecini sosyal bir boyuta taşıyarak kullanıcıların fikir alışverişinde bulunmalarını ve birbirlerine önerilerde bulunmalarını sağlar. Bu uygulama, dijital dünyayı

gerçek dünya alışveriş deneyimine entegre ederek kullanıcıların mobilya seçimlerini daha eğlenceli ve etkileşimli hale getirir.

(http 4)



Görsel 2 "ikea sanal koltuk" (http 5)

İnşaat aşamasında, AR'nin kullanımı işçilik yönetimi ve kaynak optimizasyonunda büyük avantajlar sunar. İnşaat ekipleri, AR aracılığıyla gerçek dünyada 3D modelleri görebilir ve bu modellere dayalı olarak işlemleri gerçekleştirebilmektedir. Bu, inşaat sürecinde daha verimli bir çalışma ortamı yaratır ve malzeme kullanımını optimize ederek maliyetleri düşürmektedir. Ayrıca, AR'nin eğitim amaçlı kullanımı, işçilerin yeni teknikleri hızla öğrenmelerine ve bu teknikleri etkili bir şekilde uygulamalarına olanak tanımaktadır, bu da işgücü verimliliğini artırabilmektedir.



Görsel 3 “Şantiye arttırılmış gerçeklik 01” (Yazar arşivi 2023)



Görsel 4 “Şantiye arttırılmış gerçeklik 02” (Yazar arşivi 2023)



Görsel 5 "Şantiye arttırılmış gerçeklik 03" (Yazar arşivi 2023)



Görsel 6 "Şantiye arttırılmış gerçeklik 04" (Yazar arşivi 2023)

Hızla evrim geçiren ve sürekli değişen gerçek dünya ortamlarında belirli bir tasarımın insan davranışı üzerindeki etkisini değerlendirmek zorlu bir süreçtir; çünkü belirli bir mekan için çeşitli uygulamaları deneyerek tasarlamak maliyetlidir. Deneyimleyerek tasarlama konsepti, sanal gerçeklik (VR) ortamlarıyla tasarımcılara, sonsuz bir evren ve deneyim süreci sunar. VR uygulamalarının literatürde belirtilen kullanım amaçları arasında montaj uygulama aşamalarını test etmek, son kullanıcı ihtiyaçlarını belirlemek, daha yüksek performanslı bir son ürün tasarlamak ve tüketici memnuniyetini artırmak yer almaktadır. Sanal ortamlar sayesinde tasarımcılar, gerçek dünya koşullarında deneme yapmadan tasarımlarını optimize etme şansına sahiptir. Bu da tasarım sürecini daha verimli ve etkili hale getirerek maliyetleri düşürebilir. ‘‘VR, tasarımcılara gerçek dünya uygulamalarını simüle etme imkanı sağlayarak, tasarımın etkisini daha önceden değerlendirme şansı sunar ve bu da daha başarılı ve kullanıcı dostu ürünlerin ortaya çıkmasına katkıda bulunabilir’’ (Nas ve Kavut 2023:287).

Finansal yönetim açısından, AR'nin müşteri memnuniyetini artırıcı etkisi önemlidir. Müşteriler, AR teknolojisi ile projeyi daha gerçekçi bir şekilde deneyimleyebilir ve tasarımdaki değişikliklere hızlı bir şekilde yanıt verebilmektedir. Bu, müşteri iletişimini güçlendirmektedir ve potansiyel revizyon maliyetlerini minimize etmektedir.

Global çapta birçok mimar ve iç mimar, müşterilerinin beklentilerini karşılamak ve tasarım süreçlerini iyileştirmek adına tasarım görselleştirmeleri ve yol haritaları oluşturmak için sanal gerçeklik (VR) ortamlarını tercih etmektedir. Bu geniş çaplı kullanım, sanal gerçekliğin tasarımcılar arasında büyük bir potansiyele sahip olduğunu ve tasarım süreçlerinin daha etkili ve yenilikçi bir şekilde yönetilmesine olanak tanıdığını göstermektedir. Sanal gerçeklik, mimarların ve iç mimarların projelerini daha önce hiç olmadığı kadar detaylı ve gerçekçi bir şekilde görselleştirmelerine yardımcı olarak, müşterilerle daha iyi bir iletişim kurmalarına ve beklentilere daha iyi cevap vermelerine olanak tanır. Ayrıca, VR teknolojisi, mimari projelerin daha önce keşfedilmemiş perspektiflerini ortaya çıkararak, yaratıcılığı ve inovasyonu teşvik eder. Bu sayede, tasarımcılar daha önce görülmemiş ve benzersiz mekanlar yaratma konusunda daha fazla özgürlüğe sahip olabilirler. ‘‘Sonuç olarak, VR ortamlarının yaygın kullanımı, mimarlar ve iç mimarlar için tasarım süreçlerini zenginleştirerek, müşterilere daha etkileyici ve tatmin edici görsel deneyimler sunma konusunda önemli bir araç haline gelmiştir’’ (Nas ve Kavut 2023:288).

Artırılmış gerçeklik, mimarlık uygulama sahalarında finansal ve kaynak yönetimine büyük katkılar sağlamaktadır. Bu teknolojinin etkin bir şekilde kullanılması, projelerin daha verimli bir şekilde yönetilmesini, tasarım hatalarının azaltılmasını ve müşteri memnuniyetinin artırılmasını mümkün kılmaktadır. Ancak, AR'nin uygulanması ve entegrasyonu aşamasında dikkatli bir planlama ve yatırım gereklidir.

3. ARTIRILMIŞ GERÇEKLIK (AR) TEKNOLOJİSİNİN ŞANTIYE SAHA EĞİTİMLERİNE ETKİSİ

Artırılmış Gerçeklik (AR), son yıllarda teknolojik gelişmelerin etkisiyle birçok sektörde kullanılmaya başlanan yenilikçi bir teknolojidir. Bu teknoloji, fiziksel dünyayı sanal nesnelere birleştirerek kullanıcıya zengin bir deneyim sunmaktadır. Şantiye sahalarında eğitim, güvenlik ve verimlilik açısından kritik bir öneme sahiptir. Artırılmış Gerçeklik, bu bağlamda şantiye saha eğitimlerine getirdiği avantajlar ile dikkat çekmektedir.

Artırılmış Gerçeklik teknolojisi, şantiye sahalarında gerçekleştirilen eğitimleri daha etkili hale getirmektedir. İşçilere, makine operatörlerine veya diğer şantiye personeline, gerçek dünya senaryolarını simüle ederek eğitim verme imkanı sağlamaktadır. Bu, işçilerin günlük operasyonlara daha hazır ve bilinçli bir şekilde katılmasına yardımcı olmaktadır.

İnşaat sektöründe yapı sürecine katılan pek çok ekipman bulunmaktadır. Ancak, artırılmış gerçeklik, kulaklık ve gözlük aracılığıyla sağlanan talimatlar sayesinde, eğitim maliyetlerini düşürerek görsel ve sezgisel bir öğrenme deneyimi sunmaktadır. Ek olarak, artırılmış gerçeklik, personelin büyük makinelerle çalışırken yaralanma riskini azaltarak daha güvenli bir eğitim ortamı sağlamaktadır.

(http 6)



Görsel 7 ‘Arttırılmış gerçeklik eğitim 1’ ([http 7](http://7))

AR, şantiye güvenliği açısından da önemli bir rol oynamaktadır. Örneğin, işçilere güvenlik protokollerini takip etmeleri, tehlikeli alanlardan uzak durmaları veya acil durum prosedürlerini anlamaları için interaktif eğitimler sunabilmektedir. Bu sayede, şantiye sahalarında iş kazalarının önlenmesine katkı sağlanabilmektedir.

Ayrıca, AR teknolojisi sayesinde şantiye sahalarında daha verimli çalışmalar gerçekleştirilebilmektedirler. Örneğin, bir ekip lideri, sanal bir harita üzerinde ekip üyelerine talimatlar verebilir veya bir problemi çözmeleri için interaktif bir rehberlik sağlayabilmektedir. Bu da iletişimi artırarak iş süreçlerini daha akıcı hale getirmektedir.



Görsel 8 "Artırılmış gerçeklik eğitim 2" (http 8)

İnşaat sektöründeki güvenlik yönetim sistemi, günümüzde ciddi bir sorunla karşı karşıya bulunmaktadır. Yılda binlerce kişi, dünya genelinde inşaat kazalarında hayatını kaybetmektedir. Bu sorunların üstesinden gelmek ve belirlenen veya standart düzeyde güvenliği sağlamak son derece karmaşık bir görevdir. Ancak, artırılmış gerçeklik (AR) teknolojileri, çalışanlara etkili bir eğitim sağlama ve güvenlik standartlarını uygulama konusunda yardımcı olabilir. Görsel 9'da görüldüğü gibi, AR tabanlı güvenlik yönetimi, giyilebilir cihazlar aracılığıyla artırılmış gerçeklik gözlükleri kullanarak inşaat güvenliğini artırabilir (Ahmad, 2018:1845).

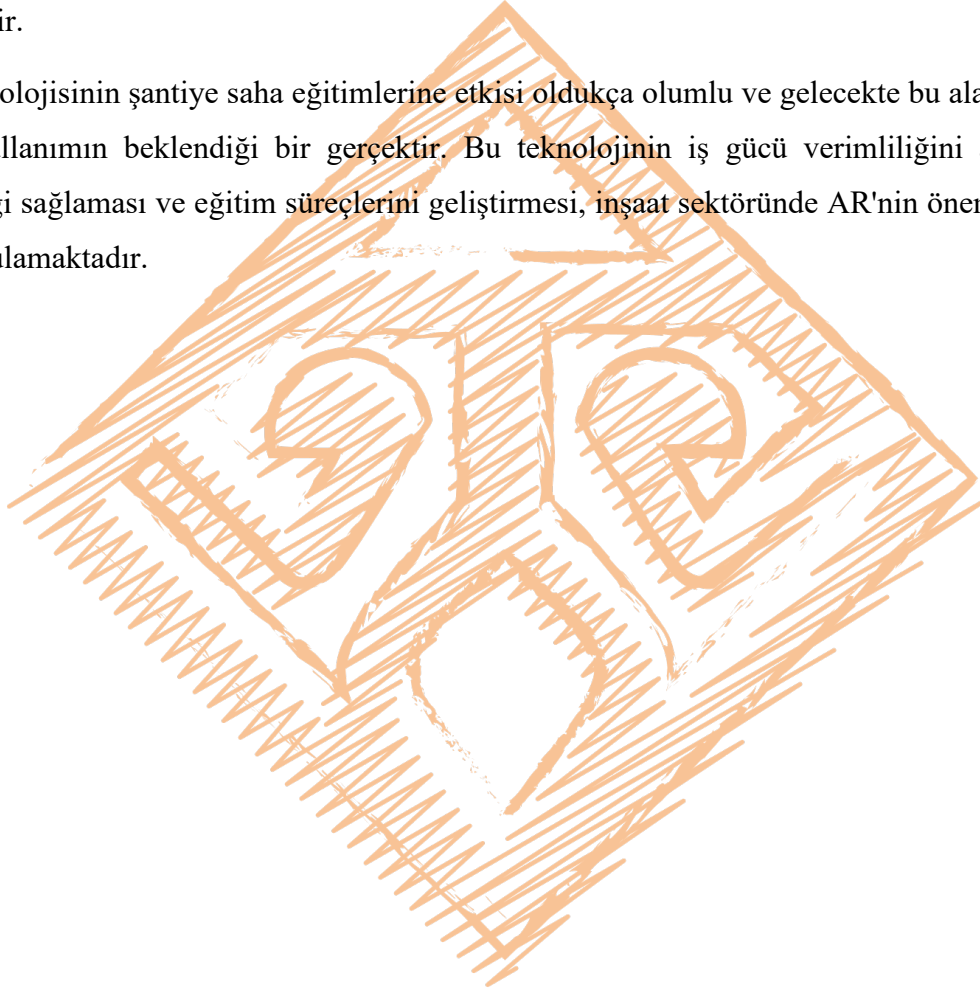


Görsel 9 "AR tabanlı giyilebilir cami inşaatı güvenliği için" (http 9)

Artırılmış Gerçeklik, şantiye saha eğitimlerini geleneksel metotlara göre daha etkili ve çekici hale getirmektedir. İşçilerin daha hızlı öğrenmelerine ve daha iyi bir anlayış geliştirmelerine olanak tanımaktadır. Ayrıca, bu teknoloji, şantiye sahalarında daha güvenli ve verimli çalışmaları teşvik ederek genel proje başarısına olumlu bir etki yapabilmektedir.

Ancak, AR'nin başarılı bir şekilde uygulanabilmesi için işletmelerin uygun altyapıyı kurmaları ve personellerini bu yeni teknolojiye uyarlamaları gerekmektedir. Eğitim sürecinin başarılı bir şekilde yönetilebilmesi için AR uygulamalarının özenle tasarlanması ve kullanıcı dostu olması önemlidir.

AR teknolojisinin şantiye saha eğitimlerine etkisi oldukça olumlu ve gelecekte bu alanda daha fazla kullanımın beklendiği bir gerçektir. Bu teknolojinin iş gücü verimliliğini artırması, güvenliği sağlaması ve eğitim süreçlerini geliştirmesi, inşaat sektöründe AR'nin önemini daha da vurgulamaktadır.



SONUÇ

Artırılmış Gerçeklik (AR) teknolojisi, mimarlık ve uygulama alanlarında, özellikle maliyet ve kaynak yönetimi konularında sağladığı önemli katkılarla dikkat çekmektedir. AR, mimarlar ve uygulamacılar için projelerin maliyetlerini kontrol altında tutma ve kaynakları daha etkin bir şekilde yönetme imkanı sunmaktadır. Projelerin tasarım sürecini daha etkili ve verimli bir hale getirmek adına AR'nin kullanımı, sanal ortamlarda yapılan

Tasarımların gerçek dünya etkilerini daha iyi anlama, potansiyel sorunları erken aşamada belirleme ve maliyet etkilerini en aza indirme açısından vurgulanmaktadır.

AR'nin mimarlar için sunduğu avantajlardan biri, müşterilerle iletişimi güçlendirmesi ve tasarımları daha etkili bir şekilde iletebilmesidir. Tasarımın fiziksel bir prototipi olmadan bile müşterilere projeyi daha iyi anlamalarını sağlayarak, değişiklikleri hızlı bir şekilde uygulama imkanı tanır. Ayrıca, AR teknolojisi iş birliği ve paylaşım kolaylığı sunarak ekip üyeleriyle etkileşimli bir şekilde çalışma ve projelerin paydaşlarıyla daha etkili iletişim kurma avantajlarına da vurgu yapmaktadır.

AR'nin sürdürülebilirlik ve enerji verimliliği gibi konularda değerlendirilmesi, sanal ortamlarda yapılan enerji simülasyonları ve çevresel analizlerle tasarımların çevre dostu ve sürdürülebilir hale getirilmesine olanak tanımaktadır. AR teknolojisi, mimarlar ve uygulamacılar için sadece yaratıcılığı artırmakla kalmayıp aynı zamanda sektöre önemli katkılarda bulunmak adına önemli bir araç olarak öne çıkmaktadır.

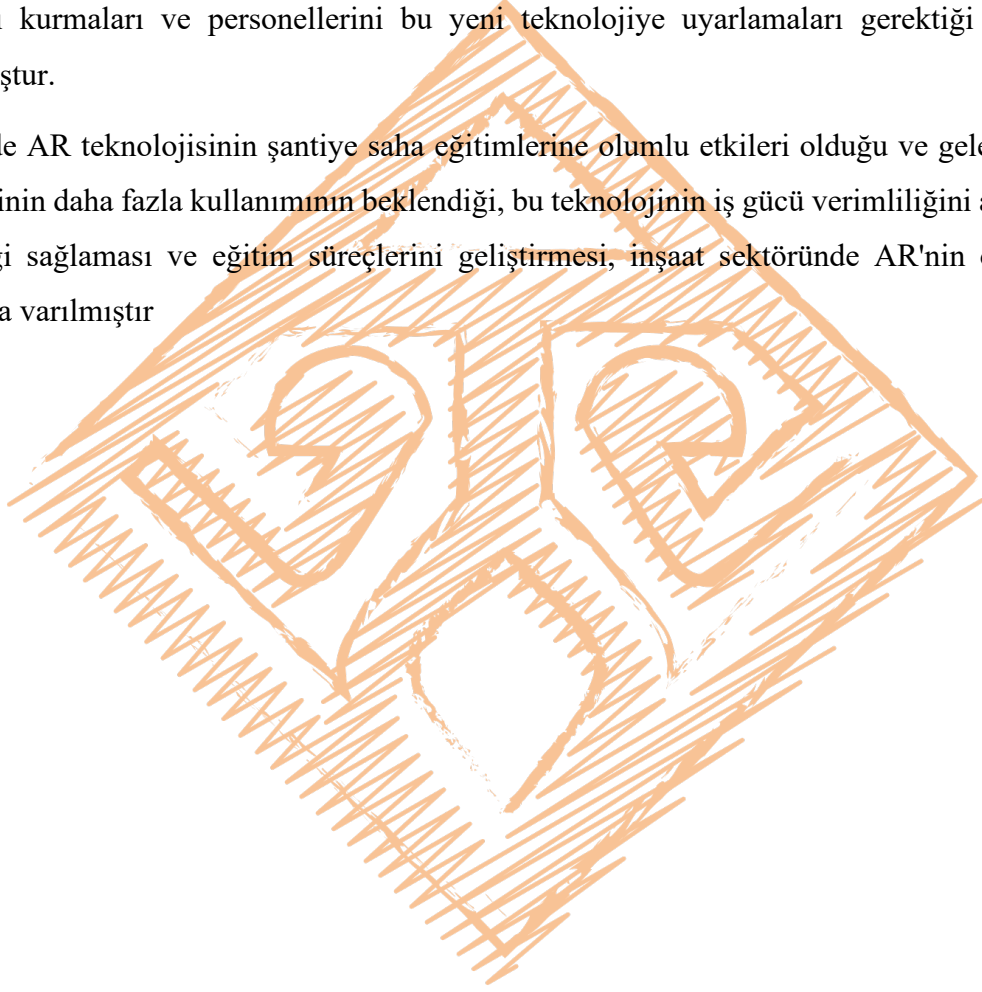
Şantiye sahalarında AR teknolojisinin etkili bir şekilde kullanılması, işçilere, makine operatörlerine ve diğer şantiye personeline gerçek dünya senaryolarını simüle ederek eğitim verme imkanı sunmaktadır. Bu, işçilerin günlük operasyonlara daha hazır ve bilinçli bir şekilde katılmasına yardımcı olmakta, aynı zamanda eğitim maliyetlerini düşürerek şantiye sahalarında verimliliği artırmaktadır.

AR teknolojisinin şantiye sahalarındaki güvenlik açısından oynadığı rol, işçilere güvenlik protokollerini takip etme, tehlikeli alanlardan uzak durma ve acil durum prosedürlerini anlama konusunda interaktif eğitimler sunarak iş kazalarının önlenmesine katkı sağlamaktadır. Giyilebilir cihazlar aracılığıyla artırılmış gerçeklik gözlükleri kullanmak, inşaat güvenliğini artırıcı bir etki yapabilmektedir.

AR teknolojisi, şantiye sahalarında daha verimli çalışmalar gerçekleştirmeye olanak tanımaktadır. Ekip liderleri, sanal haritalar üzerinde ekip üyelerine talimatlar verebilir veya bir problemi çözmeleri için interaktif bir rehberlik sağlayarak iletişimi artırabilir. Bu, iş süreçlerini daha akıcı hale getirerek genel verimliliği artırabilir.

Geleneksel metotlara göre daha etkili ve çekici olan AR tabanlı şantiye saha eğitimlerinin işçilerin daha hızlı öğrenmelerine ve daha iyi bir anlayış geliştirmelerine olanak tanıdığı belirtilmiştir. Ancak, AR'nin başarılı bir şekilde uygulanabilmesi için işletmelerin uygun altyapıyı kurlmaları ve personellerini bu yeni teknolojiye uyarlamaları gerektiği üzerinde durulmuştur.

Makalede AR teknolojisinin şantiye saha eğitimlerine olumlu etkileri olduğu ve gelecekte bu teknolojinin daha fazla kullanımının beklendiği, bu teknolojinin iş gücü verimliliğini artırması, güvenliği sağlaması ve eğitim süreçlerini geliştirmesi, inşaat sektöründe AR'nin öneminin sonucuna varılmıştır



KAYNAKLAR

- Acar, A., Atalay, F.B., Say, S., Tunca, E.M., Çetin, M.C., Çalışkan, Ş.N., Altay, S.A., Öngören, P.G., & Karakaya, A.f. (2021). Kültürel mirasa yönelik coğrafi konum tabanlı mobil artırılmış gerçeklik teknolojisi uygulaması araştırması ve geliştirilmesi. *Gazi Üniversitesi Mühendislik Mimarlık Fakültesi Dergisi*, 37(4), 1931-1944.
https://dergipark.org.tr/tr/pub/gazimmfd/issue/68677/932478#article_cite
- Baranseli, E. S. (2018). Ekrandan günlük hayatımıza sızan yeni gerçeklik: artırılmış gerçeklik. *Akademik Bakış Uluslararası Hakemli Sosyal Bilimler Dergisi*, (66), 297-309.
<https://dergipark.org.tr/tr/pub/abuhsbd/issue/36996/423870>
- Coşkun, C. (2023). Sanat ve tasarım alanında yardımcı bir öğretim aracı olarak artırılmış gerçeklik. *Turkish Online Journal of Design Art and Communication*, 13(1), 13-21.
<https://dergipark.org.tr/tr/pub/tojdac/issue/74277/1207246>
- Efe, A. (2022). Sanal gerçekliği ve artırılmış gerçekliği bir sonraki seviyeye taşımak: karma gerçeklik ile yapay zeka. *Uluslararası Yönetim Bilişim Sistemleri ve Bilgisayar Bilimleri Dergisi*, 6(2), 131-148. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/uybisbbd/issue/74834/1190125>
- Yılmaz, H., & Apillioğulları, L. (2021). Artırılmış gerçeklik (ar) uygulamaları ile veri toplayarak müzelerde kullanıcı deneyimini geliştirme. *Tasarım Mimarlık ve Mühendislik Dergisi*, 1(2), 119-126. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/dae/issue/65807/1024314>
- Sönmez, H.S., & Zarbızade, V. (2022). Müzelerde deneyimsel pazarlama aracı olarak artırılmış gerçeklik uygulamalarının tüketiciler üzerindeki etkileri: seka kağıt müzesi örneği. *Kurgu Dergisi*, 30(1),77-113. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/kurgu/issue/68336/797765>
- Kavut, İ.E., & Tarakçı, B.İ. (2023). Sanal mekan ve gerçek mekan arasında: geçiş mekanları. *Mimarlık Bilimleri ve Uygulamaları Dergisi*, 8(1), 178-187.
<https://dergipark.org.tr/tr/pub/mbud/issue/77339/1276488>
- Kılıç, T. (2018). İç mekân tasarımında kullanılan mobil artırılmış gerçeklik uygulamalarına ilişkin bir inceleme. *Mimarlık ve Yaşam Dergisi*, 3(2), 169-187.
<https://dergipark.org.tr/tr/pub/my/issue/38871/441483>

Özdoğan, M., Coşgun, N., & Mayuk, S.G. (2023). Konut üretim sektöründe sanal gerçeklik sistemlerinin kullanımının incelenmesi. *ArtGRID - Journal of Architecture Engineering and Fine Arts Dergisi*, 5(1), 33-47. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/artgrid/issue/78602/1264149>



- Aksu, N.S., & Ercoşkun. Ö.Y. (2022). Sürdürülebilir kent planlamasında artırılmış gerçeklik (ar) uygulamaları. *Journal of Management Theory and Practices Research Dergisi*, 3(1), 39-57. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/jmtptr/issue/77135/1291648>
- Sözer, N., & Satıcı, B. (2022). Arttırılmış gerçeklik teknolojisinin mimarlık sektörüne katkısı. *Teknoloji ve Uygulamalı Bilimler Dergisi*, 4(2), 109-119. <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/1753376>
- Nas, S. & Kavut, İ.E. (2023). İç mimarlık eğitiminde sanal gerçeklik uygulamalarının önemi. *Mimarlık ve Yaşam Dergisi*, 8(2), 285-298. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/my/issue/77111/1141445>
- Güray, T.S., & Kısmet, B. (2023). Mimarlıkta yapı dersleri müfredatı dijital dönüşüm modeli. *Mimarlık ve Yaşam Dergisi*, 8(2), 493-501. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/my/issue/77111/1181516>
- Uzun, Y., & Güzel, O. (2022). Arttırılmış gerçeklik uygulamalarının kültürel miras alanlarına etkisi. *Avrupa Bilim ve Teknoloji Dergisi*, (33), 280-284. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/ejosat/issue/68221/1021825>
- Günel, Z., & Arabacıoğlu, B.C. (2019). Arttırılmış gerçekliğin (ar) mekan tasarımı eğitiminde kullanımına potansiyeller ve kısıtlamalar ışığında güncel bir bakış. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, (23), 151-177. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/sanatvetasarim/issue/46013/578639>

İnternet Kaynakları:

- http1. <https://www.zhvrgroup.com/about> (Erişim tarihi: 01.12.2023)
- http2. <https://www.dezeen.com/2016/08/03/microsoft-hololens-greg-lynn-augmented-realityarchitecture-us-pavilion-venice-architecture-biennale-2016/> (Erişim tarihi: 07.12.2023)
- http3. <https://www.gzt.com/arkitekt/insaat-sektorune-yeni-bir-boyut-kazandiran-programlar-ar-ve-vr-teknolojileri-3594726> (Erişim tarihi: 15.12.2023)
- http4. <https://www.ikea.com.tr/> (Erişim tarihi: 18.12.2023)
- http5. <https://www.ikea.com/global/en/newsroom/innovation/ikea-launches-ikea-place-a-new-app-that-allows-people-to-virtually-place-furniture-in-their-home-170912/> (Erişim tarihi: 21.12.2023)
- http6. <https://www.steelradar.com/en/insaat-sektoru-artirilmis-gerceklikten-nasil-faydalaniyor-80086/> (Erişim zamanı: 27.12.2023)

http7.<https://www.youtube.com/watch?v=gUkXDkeEOSM&t=33s> (Erişim tarihi: 04.01.2024)

http8.<https://www.youtube.com/watch?v=gUkXDkeEOSM&t=33s> (Erişim tarihi: 04.01.2024)

http9.https://www.researchgate.net/publication/330218685_A_Review_on_Using_Opportunities_of_Augmented_Reality_and_Virtual_Reality_in_Construction_Project_Management
(Erişim tarihi: 08.01.2024)



BİR KÜLTÜREL SENKRETİZİM ÖRNEĞİ: CÜMBÜŞ ÇALGISI VE DAVID GILMOUR

AN EXAMPLE OF CULTURAL SYNCRETISM: CÜMBÜŞ INSTRUMENT AND DAVID GILMOUR

Ceren DOĞAN¹- 0000-0002-7848-0572

ÖZET

Senkretizm, eklektisizm ve melezleşme anlamlarıyla müzikoloji alanında yer edinmiştir. Literatür inceleme yönteminin kullanıldığı bu çalışmada, İngiliz Rock müzik grubu Pink Floyd'un gitaristi David Gilmour'un cümbüş-gitar icrasının kültürel senkretizm bağlamında incelenmesi amaçlanmıştır. Çalışma sonucunda söylenebilir ki, cümbüş çalgısının tarihsel süreci, yapısı ve farklı kültürlerden çalgılar ile aynı bünyede bir araya gelmesi düşünüldüğünde cümbüş-gitar çalgısının müzikte senkretik bir örnek olarak yalnız senkretik çalgı bağlamında değil, senkretik icra anlamında da dikkat çekicidir. Yine de belirtmek gerekir ki David Gilmour'un cümbüş-gitar icrası Türk müziğinin kendine has, makamsal ezgisel yapısından çok Rock müziğinde klasik gitar icrasına daha yakındır. Yine de cümbüş-gitarın kendine has tınısı Gilmour'un müziksel üslubuyla birleşerek oldukça özgün bir duyuş ve tat sunmuştur. Sonuçlardan yola çıkarak, cümbüş çalgısının yanı sıra kültürümüzdeki diğer çalgıların ve icra stillerinin de kültürel senkretizm bağlamında değerlendirildiği yeni çalışmalar yapılması önerilebilir.

Anahtar Kelimeler: *Senkretizm, Cümbüş, David Gilmour ve Cümbüş*

¹ Doktor Öğretim Üyesi, Bartın Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, cdogan@bartin.edu.tr

ABSTRACT

Syncretism has gained a place in the field of musicology with the meanings of eclecticism and hybridization. In this study, which uses the method of literature review, it is aimed to examine the cümbüş-guitar performance of David Gilmour, the guitarist of the British rock music group Pink Floyd, in the context of cultural syncretism. As a result of the study, it can be said that when the historical process of the cümbüş instrument, its structure and the fact that it comes together with instruments from different cultures in the same body are considered, the cümbüş-guitar instrument is remarkable as a syncretic example in music, not only in the context of a syncretic instrument but also in terms of syncretic performance. However, it should be noted that David Gilmour's cümbüş-guitar performance is closer to the classical guitar performance in rock music than to the unique, modal melodic structure of Turkish Music. Nevertheless, the unique tone of the cümbüş-guitar, combined with Gilmour's musical style, has provided a very original sensation and taste. Based on the results, it can be suggested that new studies may be conducted in which, in addition to the cümbüş instrument, other instruments and performance styles in our culture are evaluated in the context of cultural syncretism.

Keywords: *Syncretism, Cümbüş, David Gilmour and Cümbüş*

GİRİŞ

Kültürler statik değildir: dinamiklerdir. Aynı şekilde, "organizmalar" olarak müzik stilleri organik bir süreçte değişmekte, evrimleşmekte ve mutasyona uğramaktadırlar (Schippers, 2015). Toplumsal ihtiyaçlar ve sosyokültürel değişikliklerle uyum içinde olmaları sayesinde toplumla ilişkilerini korurlar (İlesanmi, 2021). Küreselleşmenin etkisiyle kültürel unsurlar günümüzde yerel ve/veya küresel ile yereli birleştirici (küreyel) bir nitelikte görünürlük kazanmıştır. Bu süreçte kültürel üretimlerin bağdaştırmacı bir yapıda olduğu dikkat çekmektedir. Dilimizde 'bağdaştırıcılık' olarak da ifade edilen 'senkretizm' kavramı, eklektisizm veya melezleşme kelimeleriyle de müzikolojide kullanıma girmiştir. Senkretizmin müzik özelinde görünürlük kazandığı başlıca uygulamalardan biri de farklı kültürlere ait çalgıların tek bir çalgı bünyesinde bir araya getirilmesidir. Bu çalgılar konusunda; tınısal olanaklar, farklı müzik pratiklerinin sentezlenmesi, kullanımdaki pratik yararlar, farklı müzik kültürlerinin harmanlanması, farklı kitlelerin müzik türlerinin karışımı gibi değişkenleri öne çıkardıkları görülmüştür. Ayrıca, yerel-küreyel düzeyde farklı müzik türlerinin sentezi ve tarzların ortaya çıkarılması, yeni tını arayışları ve müzisyen stratejileri yoluyla günümüzde kültürel ve müziksel pratiklerin de melezleşme süreci devam etmektedir (Yaltırık, 2019). Müzik kültürümüzde senkretizmin dikkat çekici örneklerinden birinin sunulduğu bu çalışmada İngiliz Rock müzik grubu Pink Floyd'un gitaristi David Gilmour'un cümbüş-gitar icrasının kültürel senkretizm bağlamında incelenmesi amaçlanmıştır. Araştırmada yöntem olarak bir derleme yöntemi olan literatür incelemesinden faydalanılmıştır. Ayrıca çalışmanın odağında bir cümbüş icracısı olarak yer alan Pink Floyd üyesi David Gilmour'un sosyal medya hesaplarında ve resmi web sitesindeki içerikler de çalışmaya dahil edilmiştir.

Senkretizm

Senkretizm ifadesi ilk olarak Plutarch (M.Ö. 50-120) tarafından, "kendi aralarında sürekli savaşan Giritliler'in, ortak bir düşman söz konusu olduğunda, tüm anlaşmazlıkları bir tarafa bırakıp oluşturdukları birliği" tanımlamak için kullanılmıştır. 16. yüzyıldan itibaren

teolojik ve felsefi öğretilerde eklektik karışımlar için ise senkretizmin olumsuz anlamda kullanıldığı görülmüştür (Aydın ve Emiroğlu, 2003). Sanayi Devrimi sonrası modernleşme olgusu kendini her alanda hissettirmiştir. Günümüze yaklaşan süreçte küyerelleşme olgusuyla pek çok kültürel öge yerel-küyerel nitelikte görünürlük kazanmıştır. Modernizm sonrası ise postmodernist bir sürece girilmiş; bu süreçte de özellikle kültürel ürünlerin senkretik bir yapı-tanımlamayla öne çıktığı görülmüştür (Yaltırık, 2019).

Senkretizm, geçmişte kendiliğinden gerçekleşen durumları ifade etmekteydi. Günümüzde ise kültürel araştırmalarda, kurgulanmış ve hatta zaman zaman sınırları belirlenmiş, buna göre stratejiler geliştirilmiş durumları ifade eder hale gelmiştir. Dünyada yalnızca müzik endüstrisine yön veren ülkelerde değil, küreselleşmenin varabildiği her noktada, yeni müziksel ifadeler ortaya çıkmaktadır. Yerelden küresele-küreselden yerele, senkretik oluşumların varlığında yoğun artış görülmektedir (Akkaş, 2013). Senkretizm müzikte, farklı bilim insanları tarafından, birleştirici müzik olgularını teorileştirmek amacıyla kullanılmıştır. Müziksel senkretizmde, aynı müzik türünde farklı müzik gelenekleri bir arada bulunmaktadır (Dada ve Dada 2022).

Cümbüş Çalgısı

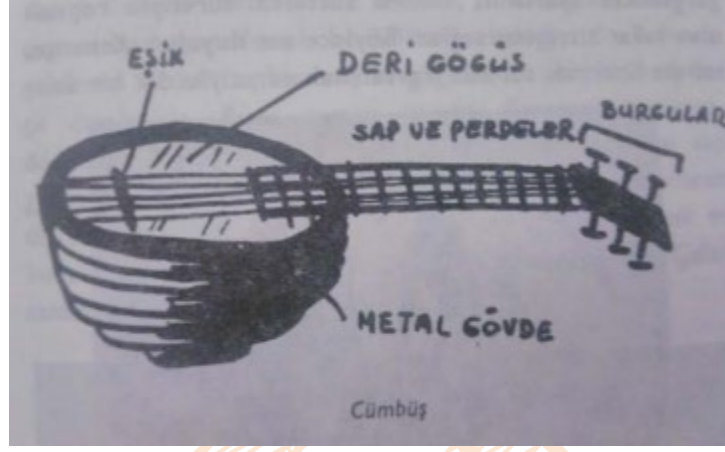
Cümbüş çalgısını icat eden, 1885-Üsküp doğumlu Ali Zeynel Abidin, ürettiği birçok müzik aleti içerisinde en tanınan buluşu, 1929'da icat ettiği "Madeni otomatik saz" adlı cümbüştür (İşli, 2010). Amerika'nın telli çalgılarından banjo ile Türk Müziği çalgılarından udun karışımından oluşan cümbüş hem senkretik bir çalgıdır, ismi de bizzat Mustafa Kemal Atatürk tarafından verilmiştir (Yaltırık, 2019). 1900'lü yılların başında Ali Zeynel Abidin tarafından kurulmuş olan "Zeynel Abidin Cümbüş Müzik Aletleri" kuruluşundan itibaren cümbüşün yanı sıra darbuka, saz, ud, mandolin ve perküsyon aletleri gibi çeşitli çalgılar da üretilmektedir. Doğu müziğinin udu ile batının banjosunun sentezi denebilecek cümbüş, her tür müziğe eşlik edebilecek niteliktedir. Ayırt edici ve güçlü sesinin yanında, farklı dizaynları sayesinde geniş bir ses yelpazesine olanak sağlanarak, dünyanın dört bir yanında

hem yöresel hem de farklı kültürlerin müziklerinde kullanılmaktadır. (Zeynel Abidin Cümbüş Müzik, 2024).

Cümbüş (Bkz. Resim 1), yapısal olarak banjoyla, akort sistemi ve klavye perdesi açısından udla benzeşmektedir. Tekne kısmı alüminyum, bakır veya ağaç olup, üst kısmı deri veya plastikten, sap kısmı formika ya da kayın ağacından, metal akort burgularından meydana gelir (Bkz. Resim 2). Akort sistemi ud ile aynıdır. Ud 11 telli, cümbüş ise 12 telli olup bazı icracılar cümbüşü 6 tel üzerinden icra etmektedir (Han, 2023).



Resim 1: Cümbüş (Kaynak: Zeynel Abidin Cümbüş Müzik, 2024)



Resim 2: Cümbüş Çizimi (Demirsipahi, 1975)

Günümüzde cümbüşün üretiminde tekne kısmı için bakır, ağaç, fırın boya kaplama gibi malzemeler de kullanılmaktadır. Tekne kısmına ayrıca gitar (Bkz. Resim 3) ve bağlama (Resim 4) gibi çalgıların sap montajı da yapılabilmektedir (Han, 2023). Bu uyarlamalarla cümbüş çalgısının perdeli ya da perdesiz olarak imal edildiği görülmektedir.



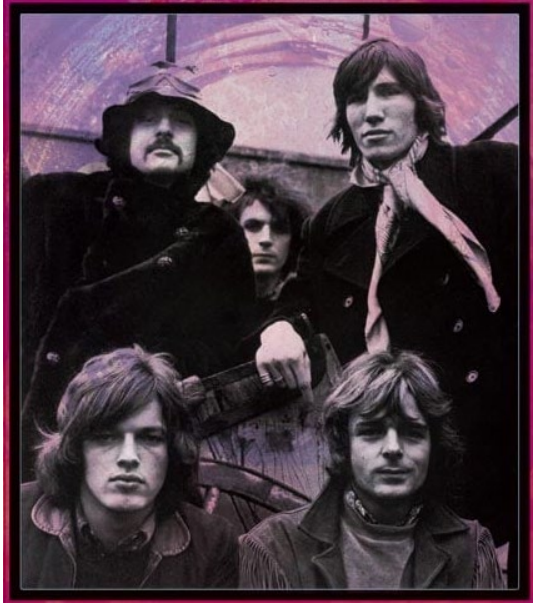
Resim 3: Gitar Cümbüş (Kaynak: Zeynel Abidin Cümbüş Müzik, 2024)



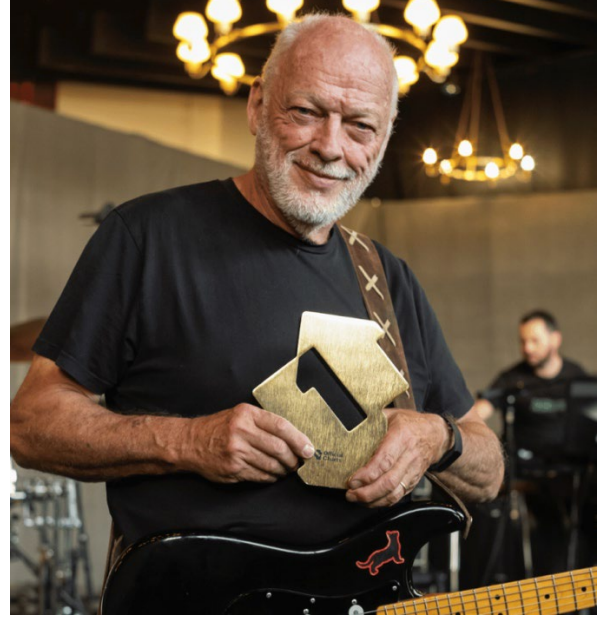
Resim 4: Cümbüş Saz ((Kaynak: Zeynel Abidin Cümbüş Müzik, 2024)

Gitarist David Gilmour

David Gilmour, 1965'te Londra'da kurulan İngiliz rock grubu Pink Floyd'un (Bkz. Resim 4) gitaristi, vokalisti ve yazarıdır, ancak solo çalışmalarıyla da ünlüdür. David Gilmour (Bkz. Resim 5) ve grubun bir diğer üyesi Roger 'Syd' Barrett, çocukken İngiltere, Cambridge'de tanışmış ve daha sonra birlikte gitar çalmaya başlamışlardır. Gilmour, Pink Floyd'un kuruluşundan üç yıl sonra ekibe dahil olmuştur. Gilmour'un gitar, vokal ve söz yazarlığı katkıları, Pink Floyd'un dünya çapındaki başarısının başlıca faktörlerindedir. Gilmour 1978'de ilk solo albümünü çıkarmış, İngiltere ve ABD'de listelerde yer almıştır. İkinci solo albümü About Face, 1984'te yayınlanmış ve yine İngiltere'de ilk 20'ye girmiştir. David, 1985'te Pink Floyd'un kontrolünü ele geçirerek grup üyeleri Richard Wright ve Nick Mason ile yeni Pink Floyd albümü A Momentary Lapse Of Reason'ı yaratmıştır. Bunu 1994'te Grammy Ödülü kazanan Marooned adlı enstrümantal albümü içeren The Division Bell izlemiştir. Her iki albüm de Atlantik'in her iki yakasında 1 numaraya yerleşmiştir ve dünya çapındaki turnelerle desteklenmiştir. 1996'da Pink Floyd, ABD'de, 2005'te ise İngiltere'de Rock & Roll Onur Listesi'ne girmiştir. Gilmour'un üçüncü solo albümü "On an Island" (2006), İngiltere listelerine 1 numaradan girmiş ve ardından Avrupa genelindeki listelerde zirveye yerleşerek dünya çapında multi-Platin ödülü almıştır. Gilmour, 2008'de İngiliz Besteciler ve Söz Yazarları Derneği tarafından Yaşam Boyu Başarı Ödülü'ne layık görülmüştür. David, 2009 yılında, yazar, icracı ve yenilikçi olarak müziğe yaptığı olağanüstü katkılardan dolayı Cambridge'deki Ruskin Üniversitesi'nden Fahri Sanat Doktorası ile ödüllendirilmiştir. Eylül 2014'te Pink Floyd, The Endless River'ı yayınlamış ve Gilmour, bunun grubun son albümü olacağını ilan etmiştir. Gilmour'un bir sonraki albümü Rattle That Lock, 2015'te yayınlanmış ve dünya çapında 13 listede 1 numaraya, sekiz listede 2 numaraya yükselmiş ve toplam 25 listede ilk 5'e girmiştir (David Gilmour, 2024).



Resim 4: Pink Floyd Grubu (Kaynak: Pink Floyd, 2024)



Resim 5: David Gilmour (Kaynak: Sony Music)

Gilmour, 2019'da 120'den fazla enstrümanının Christie's açık arttırma satışından 21,5 milyon dolar topladığı geliri, gezegeni ve insanlarını korumak için yasanın gücünü kullanan bir yardım kuruluşu olan Client Earth'e bağışlamıştır (Christies, 2024). 2022'de Gilmour Ukraynalı grup Boombox'tan Andriy Khlyvnyuk ile Hey Hey Rise Up'ı kaydetmek için Pink Floyd'u yeniden canlandırmıştır. Elde edilen net gelirin tamamı Ukrayna savaşı için hayır kurumlarına bağışlanmıştır (BBC, 2024).

BİR KÜLTÜREL SENKRETİZM ÖRNEĞİ: DAVID GİLMOUR VE CÜMBÜŞ

David Gilmour'un cümbüş ile kaydedilen ilk performansı "On an Island" albümü turnesi kapsamındaki Gdansk konserinde "Then I Close My Eyes" şarkısı ile olmuştur. David Gilmour'un üçüncü solo stüdyo albümü "On an Island", 6 Mart 2006'da, Gilmour'un 60. doğum gününde yayınlanan albümünden bir parçadır. Konserde uzun bir sürenin ardından

Pink Floyd klasikleri de kurucusu Richard Wright katılımıyla çalınmıştır. Parça 6 Ağustos 2006 tarihli “On an Island” Turnesi'nin son konserinin kayıdır. Gilmour burada, Ağustos 1980'de Polonya'nın Gdańsk kentindeki Lenin Tersanesi'nde kurulan ve daha sonra, devlet tarafından tanınan Varşova Paktı ülkelerinden birinde ilk bağımsız sendika olan Solitarıty Trade Union (Senser, 1989.) kuruluşunu kutlamak için Gdańsk Tersanesi'nde 50.000 kişilik bir izleyici kitlesine çalmıştır (David Gilmour, 2024).15 Eylül 2008'de ölen Richard Wright'ın yer aldığı Pink Floyd ile ilgili son kayıt olması da dikkat çekicidir. Konserde “Then I Close My Eyes” isimli şarkıda Gilmour cümbüş (Bkz. Resim 6) kullanmaktadır. Gilmour'un cümbüş solosu parçanın başlangıç kısmında bir dakikadan kısa sürmüştür ve stil olarak Amerikan banjo icrasına benzemektedir.



Resim 6 “Live in Gdansk” Konserinde David Gilmour (Kaynak: David Gilmour Youtube, 2024)

David Gilmour Ekim 2024'de Youtube kanalında cümbüş çalgısını tanıttığı bir video yayınlamıştır. (Bkz. Resim 7) Burada cümbüş için şu ifadeleri kullanmıştır:

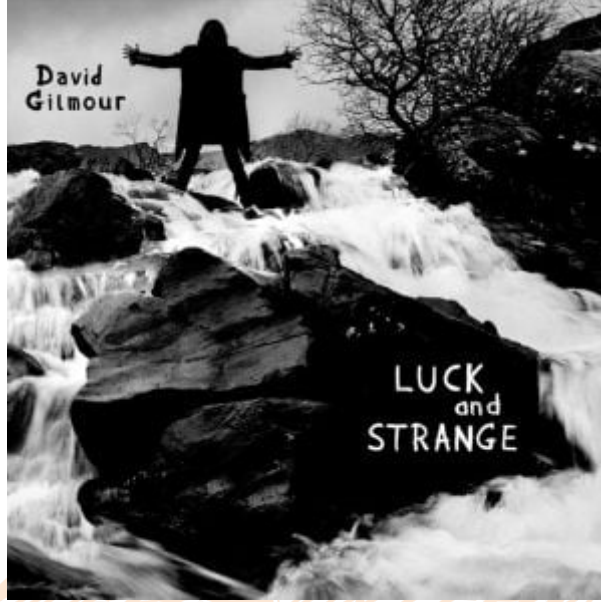
“Türkiye'deki bir köyden aldığım 12 telli bir Türk banjosu. İçinde birkaç enstrüman ve diğer turistik şeyler olan küçük bir dükkan vardı ve onu alıp baktım ve garip geldiğini düşündüm. Yani çalmanın tamamen imkansız olduğunu düşündüm çünkü garip bir şekilde alışıyorsunuz. Sanırım Charlie Andrew(Prodüktör) cümbüşü deneyelim dedi ve ben "Ne?" dedim. Çok tatlı ve yumuşak

bir şey. Biraz çaldım ve bunun bunu başaramayacağını, mikste hayatta kalmayacağını düşündüm ama kesinlikle başardı. Çok güzel. Sıra dışı bir tat vermek için "Sings" şarkısına koyduk, ki öyle de oldu.”



Resim 7: David Gilmour ve Cümbüş Gitar (Kaynak: David Gilmour Youtube, 2024)

Şarkının yer aldığı “Luck and Strange” (Bkz. Resim 8) albümü Brighton ve Londra’da beş ayda kaydedilmiştir ve Gilmour’un dokuz yıl aradan sonra ürettiği beşinci stüdyo albümüdür (David Gilmour, 2024). Albümdeki Sings isimli şarkıda cümbüş Gilmour tarafından vokale eşlik amaçlı orkestrayla kullanılmıştır.



Resim 8: “Luck and Strange” Albüm Kapağı (Kaynak: Sony Music, 2024)

Literatür taraması ve Gilmour’a ait resmi web siteleri-sosyal medya hesaplarından edinilerek sunulmuş bilgiler ışığında, Pink Floyd üyesi David Gilmour’un Cümbüş çalma stilinin senkretik değerlendirmesini yaparken öncelikle ülkemizdeki cümbüş icra stilinden oldukça farklı olduğu söylenmelidir. Gilmour’un Cümbüş icrasının Rock müziğin ezgisel yapısı ile uyumlu ve daha ziyade Amerikan banjo müziği icrası ile uyumlandığı söylenebilir. Yine de Gilmour’un yukarıdaki Youtube söyleşisinde de kendisinin de belirttiği üzere oldukça sıra dışı bir tat vermiştir. Cümbüşün alıştığımız makamsal tınısının dışına çıktığı ve Amerikan Rock müziği ile uyumlandığı bir senkretik örnek olmuştur.

SONUÇ

Cümbüş çalgısı, hem yapı olarak bağlama, gitar, tambur gibi farklı çalgıları tek bir bünyede birleştirme olanağı sağlamış ve bu sayede mucidi Zeynel Abidin Cümbüş ’ün de denemeleri ile çok sayıda yeni çalgı olanağına kucak açmış, hem de kendi kültürümüze ait çeşitliliğin yanı sıra farklı kültürlere ait müzik türlerinin bizim kültürümüzde vücut bulmuş

bu çalgı ile icrasına olanak sağlamıştır. Bu algı, kültürümüzdeki farklı algıları bünyesinde bir araya getirerek, melezlendiği çalgının icra stilini cümbüş gövdesine aktararak kendi kültürümüzdeki çeşitliliğe yepyeni olasılıklar sunmuştur. Cümbüş algısının tarihsel süreci, yapısı ve farklı kültürlerden algılar ile aynı bünyede bir araya gelmesi düşünüldüğünde cümbüş-gitar çalgısının müzikte senkretik bir örnek olarak yalnız senkretik çalgı bağlamında değil, senkretik icra anlamında da öne çıktığı söylenebilir.

Radyo, televizyon ve medyanın ardından sosyal ağ, internet gibi kitle iletişim araçlarının insanlığı kültürel olarak da birbirine erişilebilir kıldığı günümüzde ülkemizdeki müzik kültürünün derinliği ve görkeminin uluslararası müzik camiasının dikkatini çekmesinin bir nevi kaçınılmaz olduğu söylenebilir. Cümbüş-gitar algısının Pink Floyd gibi bir Rock Müzik efsanesinin gitaristi David Gilmour'un dikkatini çekmesi, çalgıyı konserlerinde, stüdyo kayıtlarında-albümlerinde kullanması, sosyal medya hesaplarında bu çalgının tanıtımına yer vermesi ülkemizin kültürünün-müziğinin dünya sahnesine açılması anlamında büyük bir olay olduğu ifade edilebilir. Buna istinaden Gilmour'un cümbüş icrası, ulusal haber kanallarımızda ve sosyal medya içerik reticilerinde geniş yer almıştır (Hürriyet, 2024; Cumhuriyet, 2024; Oda TV, 2024, Diken, 2024).

Müzik kültürümüzde senkretizmin dikkat çekici örneklerinden birinin sunulduğu bu çalışma her ne kadar cümbüş-gitar çalgısının uluslararası bir düzeyde icrasına ışık tutsa da ifade edilmesi gerekir ki David Gilmour'un cümbüş-gitar icrası Türk Müziğinin kendine has, makamsal ezgisel yapısından çok rock müziğinde klasik gitar icrasına daha yakın olduğu düşünülmüştür. Yine de cümbüş-gitarın kendine has ses rengi Gilmour'un müziksel üslubuyla birleşerek oldukça özgün bir duyuyuş ve tat sunmuştur. Bu yönüyle bu çalışmanın odağı olan David Gilmour cümbüş icrası ülkemize has çalgıların farklı kültürlerin icrası ile btnleşimini gösteren bir müziksel senkretizm örneğidir.

Farklı ülkelerin yerel müzik ve algılarının farklı kültürlerle ilişkisini inceleyen çalışmalara literatürde rastlanmıştır (Dada ve Dada, 2022; Walker, 2022; Ilesanmi, 2021; nvar, 2024). Ülkemizde de müziksel senkretizm üzerine birtakım çalışmalar mevcuttur (Akkaş,

2013; Han, 2023; Yaltırık, 2019). Özellikle Karadeniz'in doğu bölgelerine ait halk müziği türlerinin, caz armonisi gibi uygulamalarla şekillendiği örnekler ve Karadeniz Rock gibi melezleşme örnekleri bu çalışma ile benzerlik göstermektedir (Saral, 2020). Özellikle cümbüş, bağlama ve Karadeniz Rock dışında çalgı ve çalma stillerinin incelendiği müziksel senkretizm çalışmalarına rastlanamamıştır.

Ülkemizde pek çok sanatçı müziğimizi batı kültürü ile sentezlemeye yönelik müzik çalışmaları yürütmektedir. Türk ve batı Müziği sentezleme çalışmaları bulunan sanatçı-akademisyen Mehmet Ali Şanlıkol Türk müzisyenlerinin birden fazla müzik dili konuşmayı kendilerine ciddi bir hedef görmesi gerektiğini belirtmiştir. Bunun kolay olmamakla birlikte çözümünün Batı müziği konservatuarlarında mutlaka bir Türk müziği enstrümanı çalmayı öğrenmek ve Türk müziği konservatuarlarında okuyanların da Batı müziği enstrümanı öğrenmesi olduğunu ifade etmiştir (Aydın, 2018).

Tüm bu sonuçlardan yola çıkarak, cümbüş çalgısının yanı sıra kültürümüzdeki diğer çalgıların ve icra stillerinin de kültürel senkretizm bağlamında değerlendirildiği yeni çalışmalar yapılması önerilebilir. Kültürümüze ait hem müzikler hem de çalgılar senkretik icraya elverişlidir ve örnekler mevcuttur. Bu örneklerin değerlendirildiği çalışmalar ülkemizdeki müzik kültüründeki senkretik uygulamalara ışık tutacaktır

KAYNAKÇA

1. AKKAŞ, S. (2013). Senkretizm bağlamında Karadeniz Rock Olgusu: Grup Marsis Örneği. (Yüksek Lisans Tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir.
2. AYDIN, İ. (2018). Türkiye'deki caz müziği pratiklerinde folklorik öğeler: Geleneksel Anadolu müzik kültürlerinden devşirilenlerden konvensiyonel stratejiler ekseninde icat edilenlere yerellikler ve temsiliyetler (Doktora tezi, Bahçeşehir Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü).
3. AYDIN, S.& EMİROĞLU, E. (2003). Antropoloji Sözlüğü, Ankara: Bilim Sanat Yayınları.
4. BBC. "Pink Floyd'dan Ukrayna'ya destek: 'Hey Hey Rise Up' grubun 28 yıl sonra kaydettiği ilk şarkı oldu". Erişim: 30 Kasım 2024, <https://www.bbc.com/turkce/haberler-dunya-61036681>.
5. CHRISTIES. "The David Gilmour Guitar Collection". Erişim: 30. Kasım 2024, <https://www.christies.com/en/auction/the-david-gilmour-guitar-collection-28021/>.
6. CUMHURİYET. "Pink Floyd'un üyesi David Gilmour'dan alışılmadık seçim: Türk Çalgısı 'Cümbüş' kullandı". Erişim: 3 Aralık 2024, <https://www.cumhuriyet.com.tr/yasam/pink-floydun-uyesi-david-gilmourd-an-alisilmadik-secim-turk-calgisi-2246148>
7. Dada, B. O., & Dada, O. A. (2022). Functions of the Standard Pattern in Naija Hip-hop Musical Syncretism. Benin Journal of Music and the Arts (BENJMA) Sayı 1, 1-13.
8. DAVID GILMOUR. "About". Erişim: 28 Kasım 2024, <https://www.davidgilmour.com/about/>.
9. DAVID GILMOUR. "Live in Gdansk". Erişim: 28 Kasım 2024, <https://www.davidgilmour.com/music/live-in-gdansk//>.

10. DAVID GILMOUR. “Luck and Strange”.Erişim: 28 Kasım 2024, <https://www.davidgilmour.com/2024/09/luck-and-strange-out-now/>
11. DAVID GILMOUR YOUTUBE. “David Gilmour - Then I Close My Eyes (Live In Gdańsk)”. Erişim: 30 Kasım 2024, <https://www.youtube.com/watch?v=tNT6sVp31fM>.
12. DAVID GILMOUR YOUTUBE. “David's guitars: #5 The Cümbüş Guitar”. Erişim: 30 Kasım 2024, <https://www.youtube.com/watch?v=8sBmYd3n3sA>.
13. DEMİRSİPAHİ, C. (1975). Türk Halk Oyunları, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
14. DİKEN. “David Gilmour yeni şarkısında Türkiye’den aldığı ‘Cümbüş’ü kullanmış” Erişim: 03.12.2024, <https://www.diken.com.tr/david-gilmour-yeni-sarkisinde-turkiyeden-aldigi-cumbusu-kullanmis/>.
15. HAN, Y. (2023). Farklı müzik türlerinde cümbüş çalgısı ve icracıları. Online Journal Of Music Sciences, 8 (1), 85-102. <https://doi.org/10.31811/ojomus.1233711>.
16. HÜRRIYET. “Zeynel Abidin’in cümbüşü Pink Floyd’un ses yelpazesinde”. Erişim: 28 Kasım 2024, <https://www.hurriyet.com.tr/kelebek/zeynel-abidin-in-cumbusu-pink-floyd-un-ses-yelpazesinde-4182465>
17. Ilesanmi, A. (2021). The Politics of Authenticity: Recontextualizing Hybridity and Syncretism in African Popular Music. The Florida State University.
18. İŞLİ, E. N. (2010). Sahaftan. NTV Tarih Dergisi, 14 (03), 74.
19. ODA TV. “Pink Floyd grubunun dünyaca ünlü gitaristi David Gilmour, yeni albümündeki bir şarkıyı, Anadolu'nun müzik aleti cümbüş ile çalmasıyla gündeme gelmişti. Gilmour, cümbüş aletiyle Türkiye'deki bir köyde nasıl karşılaştığını ve albümde kullanılma hikayesini anlattı.” Erişim: 30 Kasım 2024, <https://www.odatv.com/kultur-sanat/pink-floyd-gitaristi-david-gilmour-muzik-aleti-cumbus-ile-tanisti-120065035>
20. PİNK FLOYD. “Band Photos”. Erişim: 30 Kasım 2024, https://www.pinkfloyd.com/design/band_photos.html#!prettyPhoto.

21. SARAL, E. (2020). Kültürel Melezleşme Olgusunun Karadeniz Popüler Müziği Üzerindeki Görünümü. *Researcher*, 8(1), 236-247.
22. SCHİPPERS, H. (2015). Applied ethnomusicology and intangible cultural heritage. *The Oxford handbook of applied ethnomusicology*, 134-156.
23. SENSER, R. A. (1989). How Poland's Solidarity won freedom of association. *Monthly Labor Review*, 112(9), 34-38.
24. SONY MUSIC. "David Gilmour 'Luck and Strange' out now on Sony Music". Erişim: 30 Kasım 2024, https://www.sonymusic.ca/press_release/david-gilmour-luck-and-strangeout-now-on-sony-music.
25. SONY MUSIC. "Third Solo UK No.1 Album for David Gilmour with Luck and Strange". Erişim: 30 Kasım 2024, <https://www.sonymusic.co.uk/third-solo-uk-no-1-album-for-david-gilmour-with-luck-and-strange/>.
26. ÜNÜVAR, H. (2024). Kültürel aracılık, çalgı yapımcısı ve çalgı: bağlama çalgısının 'kesik saz'a dönüştürülmesi. *Uluslararası Toplumsal Bilimler Dergisi*, 8(3), 123-141.
27. WALKER, T. J. F. (2022). *Cultural Syncretism in Filipino Choral Music*. University of Washington Press.
28. YALTIRIK, B. (2019). Kültürel senkretizm bağlamında çalgılar:"Cağlama" örnek olayı (Yüksek Lisans Tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir.
29. ZEYNEL ABİDİN CÜMBÜŞ MÜZİK. "Hakkımızda". Erişim: 22 Eylül 2024, <https://zeynelabidincumbus.com.tr/hakkimizda/http://www.isnadsistemi.org>.

PORSTMODERN SANAT STRETEJİSİ OLARAK TEMELLÜK VE BILL VIOLA ÖRNEĞİ*

APPROPRIATION AS PORSTMODERN ART STRATEGY AND THE EXAMPLE OF BILL VIOLA

Mehmet Erkan TURAN - 0000-0001-7188-6265

ÖZET

Temellük, özellikle Postmodern sanatın temel ilkelerinden biri olarak öne çıkmaktadır. Sanatçılar, eleştiri, parodi ve alay amacıyla asıl eserleri yeniden üreterek kendi bakış açılarını sunmaktadırlar. Temellük stratejisinin en önemli işlevlerinden biri, orijinal eserlerin biricikliğine yeni bir eleştiri getirmesidir. Bu bağlamda, temellük, modern sanatın özgünlük anlayışına da eleştirel bir yaklaşım sunmaktadır. Bu makalenin amacı, temellük yöntemini farklı yönleriyle incelemek ve aktarmaktır.

Video-art'ın önde gelen temsilcilerinden Bill Viola, geleneksel eserleri kendi üslubu ile yeniden yorumlayarak temellük sanatına örnek oluşturan eserler üretmektedir. Makalede, Viola'nın temellük olarak ürettiği eserler incelenmektedir. Viola'nın çağdaş yöntemleri ile klasik eserler arasındaki sentez, makalenin temel ilham kaynağını oluşturmuştur. Araştırma sonucunda Viola'nın kendine has çağdaş yöntemlerini klasik sanat yöntemleri ile bir araya getirerek özgün nitelikte temellük eserler ürettiği görülmüştür. Ayrıca, Viola'nın temellük eserleri üzerine yoğunlaşmış herhangi bir kaynağa rastlanmamıştır; bu da makalenin literatüre katkısını önemli kılmaktadır.

Makale, "Giriş", "Postmodern Sanat ve Temellük" ile "Bill Viola ve Temellük İçeren Eserleri" başlıklı üç bölümden oluşmaktadır. İkinci bölümde, Postmodern sanat ile modern sanat karşılaştırılmış, temellük stratejisine dair örnekler sunulmuştur. Üçüncü bölümde ise Viola'nın sanat anlayışı ve temellük içeren eserleri detaylı bir şekilde incelenmiştir. Sonuç bölümünde elde edilen bulgulara yer verilmiştir.

Anahtar Kelimeler: *Temellük, Bill Viola, Postmodern Sanat*

ABSTRACT

Appropriation is a core principle in Postmodern art, where artists critique, parody, or reinterpret original works to present their perspectives. This strategy often questions the uniqueness of original artworks and challenges modern art's emphasis on authenticity. This article aims to explore the appropriation method from various angles.

Bill Viola, a prominent figure in video art, reimagines traditional works in his own style, offering examples of appropriation in action. His fusion of contemporary techniques with classical themes serves as the primary inspiration for this article. The research shows that Viola creates unique appropriative works by blending modern methods with classical influences. Furthermore, since few sources focus specifically on Viola's appropriation, this article makes a significant contribution to the literature.

The article is divided into three sections: "Introduction," "Postmodern Art and Appropriation," and "Bill Viola and His Appropriative Works." The second section compares Postmodern and modern art, highlighting appropriation examples, while the third delves into Viola's approach and his appropriation-focused works.

Keywords: *Appropriation, Bill Viola, Postmodern Art*

1. GİRİŞ

Postmodern dönem, 20. yüzyılın ikinci yarısında kapsayan ve Modern dönem anlayışının kesinliklerini sorgulamakla beraber geleneksel sanat anlayışlarını radikal bir biçimde yeniden değerlendiren bir yaklaşımı temsil etmektedir. Bu dönemde sanatçılar, farklı kültürel ve tarihsel kaynaklardan beslenerek yeni anlam dünyaları yaratmış, sanatlarını zenginleştiren birçok strateji geliştirmişlerdir. Bu stratejilerden biri olan “temellük”, mevcut sanat eserlerini, imgeleri ya da kültürel sembolleri yeni bir bağlamda kullanarak onlara yeni anlamlar yükleme pratiğidir. Temellük, Postmodern sanatçılar için hem eleştirel bir araç hem de yaratıcı bir ifade biçimi olarak öne çıkmaktadır. Bu bağlamda, temellük yoluyla sanatçı, eserin orijinal bağlamını değiştirerek izleyiciyi farklı anlam katmanlarına yönlendirir.

Bill Viola, Postmodern dönemin önde gelen isimlerinden biri olarak, video sanatında temellük stratejisini etkin biçimde kullanır. Viola'nın eserlerinde, özellikle dini temalar ve klasik sanat yapıtlarına yapılan göndermeler dikkat çeker. Sanatçının çalışmaları, hem teknolojiyi hem de mistik ve ruhsal deneyimleri bir araya getirerek izleyiciyi derin düşünsel süreçlere davet etmektedir. Viola'nın video eserlerinde geçmiş imgeler, modern teknolojinin imkânlarıyla yeniden üretilir ve sanatın zamansal sınırları aşılır. Bu anlamda, Bill Viola'nın temellük stratejisi, Postmodern sanatın dinamiklerini ve anlam dünyalarını derinlemesine anlamak için önemli bir örnek teşkil eder.

Bu makale, temellük kavramının Postmodern sanat içerisindeki yerini inceleyerek, Bill Viola'nın eserlerinde bu stratejiyi nasıl uyguladığını analiz etmeyi amaçlamaktadır.

1. POSTMODERN SANAT VE TEMELLÜK

Postmodern sanat, genel olarak modern sanata bir tepki niteliğinde ortaya çıkan ve modern sanat ilkelerine karşı bir tavırda bulunan sanat dönemi olarak bilinmektedir. Postmodern sanatın başlangıcı ile ilgili kesin bir tarih söylemek mümkün olmamakla beraber bu konuda farklı görüşler bulunmaktadır. Örneğin Sarup, terim olarak Postmodernizm'in 1960'lı yıllarda New York'taki sanatçılar ve eleştirmenlerce ortaya çıktığını ve 1970'li yıllara gelindiğinde Avrupalı kuramcılar tarafından geliştirildiğini belirtmektedir (1995: 158). Akay'a göre ise bu kavram 1960'larda yapılan eserlerdeki kolajların başlamasıyla plastik sanatlara dahil olmuştur (2005: 7). Baudrillard ise Postmodernizm'i ilk oluşumunu Fütürizm ve Dadaizm gibi düşünce ve sanat akımlarından alan ve modernist sanatın temelini oluşturan, iki boyutlu yüzey ve biçimciliğin ön plana çıkarılması anlayışını eleştiren bir hareket olarak tanımlamaktadır (2005: 72).

Modernsanatta biricik ve özgün sanat anlayışı ön plana çıkmaktadır. Sanatın yüce bir uğraş ve sanatçının da dahi bir varlık olduğu düşüncesi hakimdir. “Sanat, sanat içindir” anlayışı ile paralel olarak sanat yapıtının herhangi türden bir amaca hizmet etmesine karşı çıkmıştır. Bu dönemde üretilen sanat eserlerindeki biçimsel dilin tutarlı olmasına özen gösterilmiştir. Yani; bir sanatçının belli bir üslubu olması ve bu üslubu tutarlı bir şekilde bütün eserlerinde uygulaması gerektiği savunulmuştur. Sürekli yeniyi, ilerlemeyi ve avangardı savunan modern sanat, geleneksel sanatın katı kurallarına karşı çıkmıştır. Modern sanatçılar, eserlerinden dini konuları çıkararak dünyevi konulara ağırlık vermiştir. Geleneksel sanattaki natüralist anlayışın yerine biçim bozmacı bir yaklaşım benimsenmiştir. Nesnelere artık doğada olduğu gibi değil sanatçının ruh haline bağlı olarak bilinçli bir şekilde deforme edilerek betimlenmeye başlamıştır. Neticede de soyut sanata varan bir anlayış ortaya çıkmıştır. Soyut sanat modern sanatta o denli benimsenmiştir ki artık “modern sanat eşittir soyut sanat” düşüncesi ortaya çıkmıştır. Postmodern sanatta ise zaman zaman bu ilkelerin bazıları hala varlığını korumakla beraber çoğunlukla bu ilkeleri eleştiren yeni ilkeler benimsenmiştir. Postmodern sanatla birlikte modern sanatın uyguladığı ve burjuva sınıfını önemseyen bir anlayış olan sanatın yüce bir uğraş, sanatçının ise dahi ve özel bir varlık olduğu inancı eleştirilmiş ve terk edilmiştir. Böylece burjuva sınıfının sanat alanında oynadığı etkin rol önemini yitirmiştir. Kolaj tekniği ve enstalasyon gibi disiplinler ve uygulamalar, bu dönemde özellikle tercih edilmiş ve sanat alanına kazandırılmıştır. Bu dönemde artık nesnenin geri plana atıldığı düşüncenin ön plana çıkarıldığı kavramsal sanat belirmiştir. Sanat alanına her türlü nesne dahil edilerek malzeme ve yöntem açısından sınırı olmayan bir anlayış ortaya çıkmıştır. Aynı şekilde biçimsel dilde tutarlı olma zorunluluğu terk edilmiş ve bir sanatçının her türlü üslubu deneyebileceği özgür bir ortam oluşmuştur. Birçok farklı disiplinin bir arada kullanıldığı eserlerle multidisipliner eserler üreilmeye başlanmıştır. İnsan bedeni artık sanatsal üretimin en önemli parçalarından biri haline gelmiş ve beden sanatı, performans sanatı, happening gibi disiplinler ortaya çıkmıştır. Dijital ortamlarda üretilen eserler ve video art gibi teknikler, tuval resminin yerini almıştır. Pastiş, ironi, alay gibi teknikler ve yaklaşımlar kullanılarak sorgulayan ve eleştiren bir sanat ortamı oluşmuştur. Geçmiş dönem eserlerinin ve güncel sanat eserlerinin bilinçli olarak taklit edildiği temellük sanatı ortaya çıkmıştır. Bütün bu gelişmelere bakıldığında Postmodern dönemde sanatın sınırlarının daha da genişlediği görülmektedir. Postmodern sanatın ilkelerine

bakıldığında bunlardan bazılarının modern sanatta da bilinçli veya bilinçsiz olarak kullanıldığı bilinmektedir. Bu anlamda bakılacak olursa Postmodern sanatı yalnızca modern sanatın zıttı olarak değil bir devamı, geliştirilmiş bir biçimi olarak da düşünmek gerekir (Yılmaz, 2013).

"Appropriation" kelimesinin Türkçedeki karşılığı olan temellük, basit anlamda alma, çalma, mal etme olarak bilinmektedir. Ayrıca Transform, yorum kopya, espiro kopyası gibi karşılıkları da bulunmaktadır. Temellük Postmodern bir sanat stratejisi veya tekniği olmasının yanı sıra kendi başına bir sanat türü olarak da değerlendirilmektedir. Temellük, 1997 yılında Douglas Crimp küratörlüğünde açılan "Resimler" adlı sergi ile beraber sanat alanındaki yeri yadsınamaz bir kavram haline gelmiştir. Bu sergide yer alan sanatçılar; imgelerden yola çıkıp yeni imgeler oluşturarak Modernizmdeki orijinallik, özgünlük, biriciklik ve sahiplik gibi algı ve anlayışlara yeni bir sorgulama getirmeyi amaçlamışlardır (URL-1).

Temellük kelimesinin İngilizce karşılığı olan "appropriation", izinsiz bir biçimde bir şeyin kontrolünü ele alma yöntemi olarak bilinmektedir (Erdoğan, 2018). Temellükte sanatçılar, başka sanat eserlerini alıntılararak taklit yoluyla ve yeni bir yorumla tekrar üretirler. Temellükte çoğunlukla sanat tarihinde kült olmuş eserler ele alınmaktadır. Örneğin Mona Lisa bunların başında gelmektedir. Bu eserlerle ilgili detaylı örneklerle makalede yer verilmiştir. Genelde amaç o eserin sanat tarihindeki biricikliğini sorgulamaktır. Bununla beraber ironi, pastiş amacı da bulunmaktadır. Bazı durumlarda parodi, pastiş gibi yaklaşımlar temellük ile aynı şeymiş gibi algılanmaktadır. Ancak bunların birbirinden farklı yaklaşımlar olduğunu belirtmek gerekir. Örneğin temellük etme amaçlı ele alınan eserde orijinalinden farklı bir yaklaşımın olduğu gözlemlenmektedir. Üstelik alıntı yapılan esere de bariz göndermeler bulunmaktadır. Yani seyirci, temellük edilmiş bir esere baktığında eserin orijinalini bariz bir şekilde tahmin etmekte ama aynı zamanda o esere çok farklı bir bakış açısının eklendiğini de görebilmektedir.

Temellük, modern sanat içerisinde de uygulanmış olmasına rağmen esasen Postmodern sanatın tipik bir stratejisi olarak anılmaktadır. Çünkü modern sanatın genel amaçlarından biri daha önce hiç karşılaşmamış, hiçbir esere benzemeyen eserler üretmektir. Postmodern sanatta ise bunun aksi bir anlayış benimsenmiştir. Dolayısıyla Postmodern sanat ilkelerine daha uygun düşen temellük, bu dönemde daha fazla benimsenmiş ve daha sık uygulanmıştır.

Temellük denince akla ilk gelen sanatçılardan biri olan Sherrie Levine'in "Çeşme/Madonna" adlı eserine bakıldığında (Görsel 1) Marcel Duchamp'ın "Çeşme" adlı eserine (Görsel2) gönderme yapıldığı açık bir şekilde anlaşılabilir. Fakat aynı zamanda "Çeşme" adlı eser, Sherrie Levine'in yaklaşımı ile beraber daha önce hiç sunulmadığı bir biçimde sunulmuştur.



Görsel 1 (Soldaki). Sherrie Levine, "Walker Evans'dan Sonra", 1981

Görsel 2 (Sağdaki). Walker Evans, "Alabama Tenant Farmer Wife", 1936

Levine, 1981'de Alabamalı bir ortakçının eşi olan Allie Mae Burroughs'un ünlü portresini, Walker Evans'ın Depresyon dönemi fotoğraflarını temellük yaparak yeniden fotoğraflamıştır. "Walker Evans'dan Sonra" başlıklı bu seri, ataerkil otoritenin feminist bir perspektifle ele alınması, sanatın metalaştırılmasına yönelik bir eleştiri ve Modernizmin sonunu konu alan bir serzeniş olarak Postmodernizm'in önemli eserlerinden biri haline gelmiştir. Levine'in bu serideki işleri, sadece yüksek konseptli bir yeniden üretim değil, aynı zamanda anlam yaratma çabalarımızın sürekli olarak başarısızlığını, geçmişini yeniden yakalayamama durumumuzu ve kayıp yanılısamalarımızı da yansıtan eserlerdir.

Sherie Levine'in Walker Evans'ın eserini temellük ettiği çalışması, "Walker Evans'dan Sonra" adını taşımaktadır. Bu durum temellük olarak üretilen eserlerde sıkça görülmektedir. Aslında bu bir çeşit eserin asıl sahibinin kim olduğunu veya kimden alınıp temellük edildiğini kabullenme ve itiraf etme hatta ilan etme olarak yorumlanabilir.



Görsel 3 (Soldaki). Sherrie Levine, “Çeşme/Madonna”, 1991, Bronz

Görsel 4 (Sağdaki). Marcel Duchamp, “Çeşme”, 1917, 23.5x18 cm, Tate Modern, Londra, Birleşik Krallık

Sherrie Levine, sanat tarihine “Ready-made/Hazır Nesne” kavramını kazandıran, sanat mecrasına ilişkin yeni bir sorgulama getiren ve bu anlamda sanat alanında önemli bir yeri olan Duchamp’ın “Çeşme” adlı eserini, ortaya çıktığı tarihten 74 yıl sonra yeniden üreterek temellük yapmıştır. Levine, bu çalışmasında Duchamp’ın cesur eylemine ek olarak, onun hareketini maddeselliğini ve bitimini öne çıkararak bir "sanat nesnesine" dönüştürmüştür. Levine, Duchamp’ın radikal eylemini yeniden değerlendirirken, aynı zamanda sanatın anlamını ve değerini sorgulamıştır. Bu süreçte, eserin fiziksel özelliklerini vurgulayarak, sanat nesnesinin kendisini sanat yapıtı olarak ortaya atmış ve izleyiciye yeni bir bakış açısı sunmuştur. Feminist bir sanatçı olan Levine aynı zamanda sanat alanındaki erkek egemenliğini eleştiren yapıtlar üretmiştir.

Marcel Duchamp’ın bizzat kendisi de temellük sanatını uygulamıştır. Üstelik sanat tarihinin belki de en ünlü eseri olan “Mona Lisa” eserini (Görsel 5) temellük etmiştir. “L.H.O.O.Q.” adlı bu eser (Görsel 6), Mona Lisa’nın ucuz bir kartpostal kopyasıdır ve Duchamp, üzerine kurşun kalemle sakal-bıyık çizerek başlığı eklemiştir. Böylece eleştirel ve parodik bir yaklaşımla “Mona Lisa” eserinin sanat tarihindeki sarsılmaz tahtına, orijinalliğine ve biricikliğine bir darbe getirmiştir. Bununla birlikte Mona Lisa eserinin ve Da Vinci’nin ününü kendisine mal etmiştir.



Görsel 5 (Soldaki). Leonardo Da Vinci, “Mona Lisa”, 1503-1519, Louvre Müzesi, Paris, Fransa

Görsel 6 (Sağdaki). Marcel Duchamp, “L.H.O.O.Q.”, 1919, Philadelphia Sanat Müzesi, Philadelphia, ABD

Sanatçılar çoğunlukla sanat tarihine mal olmuş kült eserleri temellük etme eğilimindedir. En fazla temellük edilen eserlerden biri de “Mona Lisa” tablosudur. Mona Lisa’yı hedef alan ilk parodi ve temellük eserin genel olarak “L.H.O.O.Q” olduğu bilinse de aslında 1883 yılında Eugène Bataille adlı sanatçının “Mona Lisa Pipo İçiyor” isimli bir eser ürettiği görülmektedir (URL-2) (Görsel 7).



Görsel 7. Eugène Bataille, “Mona Lisa Pipo İçiyor”,1883

Eserine bakıldığında siyah zemin üzerine beyaz çizgi ve noktalarla betimlenmiş bir Mona Lisa figürü görülmektedir. Orijinalinden farklı olarak Mona Lisa'nın ağızına bir pipo yerleştirilmiştir. Ayrıca Pipodan yükselen duman halkaları da betimlenmiştir.

Eserlerinde genelde abartılı şişman figürler kullanan Fernando Botero da Mona Lisa'yı temellük eden bir eser üretmiştir (Görsel 8). Eserine bakıldığında Mona Lisa'yı abartılı derecede şişman bir şekilde yeniden ele aldığı görülmektedir. Bu anlamda Mona Lisa'nın yapıldığı dönem olan Rönesans döneminde görülen ideal güzellik anlayışına yine o dönemin en ünlü eseri olan “Mona Lisa” ile yeni bir sorgu getirmiştir.



Görsel 8. Fernando Botero, “Mona Lisa (Leonardo Da Vinci’nin Ardından)”, 1978

Botero’nun temellük ettiği tek eser Mona Lisa değildir. Botero figürleri şişmanlatarak birçok klasik sanat eseri yeniden üretmiş ve parodi içeren eserler oluşturmuştur. Örneğin “Arnolfini Van Eyck’ten sonra (2)” (Görsel 9) adlı eser, ünlü Rönesans sanatçısı Jan van Eyck’in en önemli eserlerinden olan “Arnolfini’nin Evliliği” adlı eserin temellük edildiği bir çalışmadır.



Görsel 9 (Soldaki). Fernando Botero, “Arnolfini Van Eyck’ten sonra (2)”, 1978

Görsel 10 (Sağdaki). Jan van Eyck, “Arnolfini’nin Evliliği”, 83,7x57 cm, 1434

Ünlü Kübizm sanatçısı Picasso'nun da başka eserleri yeniden üreterek kendine mal ettiği çalışmaları bulunmaktadır(Görsel 11). Picasso da Valezquez'in ünlü eseri olan "Les Menines"i(Görsel 12) yeniden üreterek temellük yapmıştır. Görüldüğü üzere sanatçı temellük ettiği eseri tamamen kendi tarzı ile ele almıştır.



Görsel 11 (Soldaki). Pablo Picasso, "Les Menines (Velazquez)", 194x260 cm, 1957

Görsel 12 (Sağdaki). Diego Velazquez, "Les Menines" TÜYB, 318x276 cm, 1656, Museo del Prado, Madrid, İspanya

Temellük yapan sanatçılarla ilgili örnekler çok fazla çeşitlendirilebilir. Edouard Manet, Van Gogh, Manolo Valdes, Cindy Sherman, Mike Bidlo, Russell Connor, Herman Braun, Ron English, Francis Bacon, Banksy, Joel Peter Witkin ve daha birçok sanatçı temellük eserler üretmişlerdir. Ancak bu makalenin asıl yazılma sebebi olan ve temel konusu olan sanatçı ise Bill Viola'dır.

2. BİLL VİOLA VE TEMELLÜK İÇEREN ESERLERİ

1951 yılında doğan Amerikalı sanatçı Bill Viola, uluslararası tanınırlığa sahip çağdaş bir video sanatçısıdır. Video sanatının öncü isimlerinden olan Viola eserlerinde doğum, ölüm ve bilinç gibi temaları işlemektedir. Dünya çapında birçok müze ve seçkin galerilerde eserleri bulunan Viola'nın klasik sanat eserlerini yorumlayarak yeniden ürettiği çalışmalar da bulunmaktadır

(URL-3). Viola'nın eserleri bu anlamda geleneksel yöntemlerle üretilmiş eserlerin çağdaş bir yöntem olan video sanatına dönüştürülmesi noktasında etkileyici örnekler sunmaktadır. Ayrıca sanatçının eserlerinde doğu ve batı kültürünün sentezlendiği zengin kültürel içerikler yer almaktadır.

Viola aralarında Nam June Paik'in de bulunduğu Bruce Nauman ve Peter Campus gibi önemli video sanatçıları ile birlikte 1970 yılında Amerika'da ilk karma sergisini gerçekleştirmiştir. Bu deneyiminin ardından 1974-1975 yılları arasında Floransa'da bulunan ve Avrupa'nın ilk video prodüksiyon şirketi olan Art/Tapes/22'de teknik direktör ve yapım müdürü olarak çalışmıştır (Holm, 2023).

Viola, geleneksel film ve televizyonun anlatı ve sözel yapılarına bağlı kalmaksızın, sanatçının kendi vizyonu, hayal gücü, bilinci, düşleri ve anılarına dayalı bir dünyanın ifade yapısını kullanarak ses ve görüntüleri yeniden düzenlemek ve sorgulamak için görsel-işitsel kompozisyonlar oluşturmayı hedeflemektedir (Şahiner, 2013: 80).

Bill Viola'nın eserlerinde görüntü son derece yavaşlatılmış bir biçimde sunulmaktadır. Öyle ki görüntünün fotoğraf değil de video olduğunu anlamak için eseri bir süre gözlemlemek gerekmektedir. Bu anlamda sanatçı, seyircinin eserlerini seyretmesine değil beklemesine odaklanmaktadır.

Sanatçının neredeyse her eserinde su imgesini kullandığı göze çarpmaktadır. Sanatçının eserlerinde su imgesini sıkça kullanması, kendisinin 6 yaşındayken geçirdiği ölümcül boğulma tehlikesinin bir yansıması olarak düşünülmektedir.



Görsel 13. Bill Viola, "Sal", 2004

Görsel 14. Bill Viola, "Sal", 2004

Viola'nın en ünlü eserlerinden biri "Sal" isimli eseridir. Bu video çalışmasının başında bir alanda toplanmış bir grup insan görülmektedir. Videoda yer alan bireylerin kılık-kıyafetinden, fiziksel özelliklerinden yola çıkıldığında her birinin farklı etnik kökenden ve farklı sınıflardan bireyler olduğu anlaşılmaktadır. Videoda yer alan ortam, sahne ve bireylerin tavırları, günlük hayatta karşılaştığımız ve modern hayatın bir getirisi olan metro bekleme sahnesini anımsatmaktadır. Videodaki bireyler kitap okurken, kulaklıkla müzik dinlerken, birbiriyle sohbet ederken veya kendi başına etrafı seyredirken görülmektedir. Video, tamamen sakin bir şekilde ilerlerken bir anda sağ taraftan ve sol taraftan yüksek basınçlı su kütlesi insanların üzerine doğru fıskırmaktadır. Bireylerden bazıları yere düşüp direnç göstermeden beklerken bazıları suya karşı bir mücadeleye girmektedir. Böylece mücadele edenlerin de bir kısmı ayakta kalmayı başarırken bazıları yere yığılmaktadır. Su kesildikten sonra yine insanlardan bazıları birbirine tutunmuş vaziyette ağlarken, bazıları şaşkın bir biçimde etrafa bakarken ve aynı zamanda bazıları toparlanmaya çalışırken görülmektedir. Videoda karşı konulması güç ve önceden tahmin edilmesi zor olan doğal afet ve insanların bu durum karşısındaki durumu anlatılmaya çalışılmış gibidir. Viola'nın sadece su imgesi ve 19 farklı oyuncu ile oluşturduğu eserin seyircide uyandırdığı izlenim oldukça derin ve etkileyicidir. Sanatçı bu anlamda video sanatını en etkili biçimde kullanan ve geniş çapta tanınan bir isim olmuştur.

Bill Viola, eserlerinde klasik sanat eserlerinden sıkça faydalanmaktadır. Çalışmalarında bunun etkisi de görülmektedir. Hatta bazı çalışmalarında direkt olarak temellük eser üretmiştir. "Selamlama" adlı eser (Görsel 15) bu bağlamdaki en ünlü çalışmalarındandır. Viola bu çalışmasında Maniyerist ressam Jacopo Pontormo'nun "Ziyaret" adlı eserini temellük etmiştir.



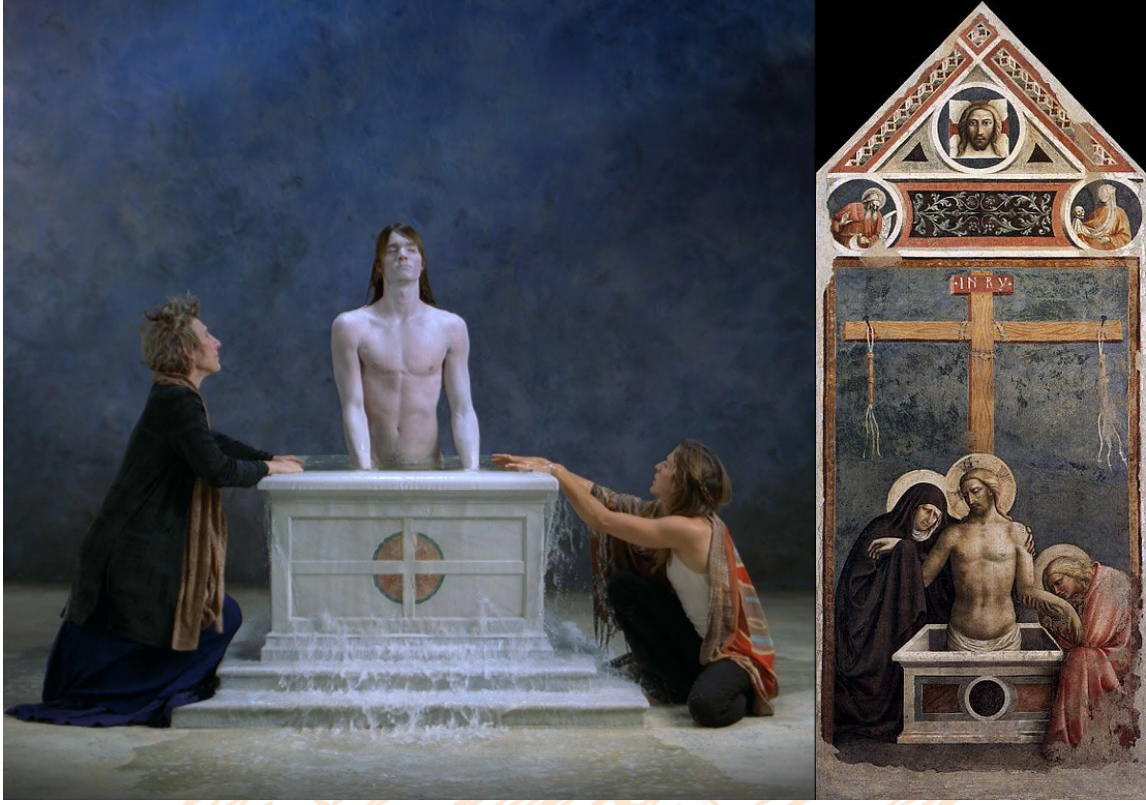
Görsel 15 (Soldaki). Bill Viola, “Selamlama”, 1995

Görsel 16 (Sağdaki). Jacopo Pontormo, “Ziyaret”, 20.2x15.6 cm, 1529

Viola'nın yine ağır çekim ile düzenlediği bu videoda bir genç kadın ve iki orta yaşlı kadın figürü görülmektedir. Video devam ederken sağ tarafta duran iki orta yaşlı kadının yanına yaklaşan genç kadın belirlemektedir. Kadraja sonradan dahil olan genç kıızı gören kadınlardan biri büyük bir sevinçle genç kıza sarılmakta ve video sona ermektedir. Kadının genç kıızı görünce yaşadığı sevinç aynı zamanda sanki uzun zamandır haber alamadığı birinin bir anda karşısına çıkmasıyla yaşadığı şaşkınlığı da içermektedir.

Viola'nın temellük ettiği “Ziyaret” adlı çalışma ise Meryem, Aziz Elizabeth ve iki hizmetçi kıızı konu edinmektedir. Her iki çalışmaya bakıldığında da mekân ve kompozisyonun benzerliği dikkat çekmektedir. Ayrıca Viola'nın eserinde her ne kadar figürlere giydirilen kıyafetler çok farklı olsa da figürlerin duruşu asıl eser ile benzerlik göstermektedir. Dolayısıyla Viola'nın çalışmasında “Ziyaret” adlı tabloya bir atıf yapıldığı aşikâr olarak

görülmektedir. Viola'nın "Selamlama" adlı eserinin bir süre bu tablonun bulunduğu odanın yanındaki odada sergilendiği bilinmektedir (URL-4).



Görsel 17 (Soldaki). Bil Viola, "Emergence", 2002

Görsel 18 (Sağdaki). Masolino da Panicale, "Pieta", 280x118 cm, Fresk, 1424, Empoli Üniversite Kilisesi Müzesi

Bill Viola'nın temellük içeren bir başka eseri de "Emergence" adlı eseridir (Görsel 17). Bu esere bakıldığında ortada içi su dolu sandık biçiminde bir çeşit havuz ve bu havuzun yanında oturan iki kadın figürü görülmektedir. Kadın figürlerinin oturuş biçimi, jest ve mimiklerine bakıldığında düşünceli, çaresiz ve hüznü bir izlenim oluşturmaktadır. Video oldukça ağır bir biçimde ilerlerken kadınlardan biri sandıktan çıkacak olan kişiyi hissederek bakışını sandığa doğru yöneltir. O esnada uzun saçlı soluk tenli bir erkek figürü suyun altından belirmeye başlar. Erkek figürü fark eden diğer kadın figürü de büyülenmiş bir şaşkınlık içerisinde sevinçle suyun altından çıkan erkek figürünü izler. Suyun içerisinden çıkan erkek, tamamen doğrulduğu esnada tekrar bilincini kaybederek düşmeye başlar. İki kadın oldukça nazik, özenli ve titiz bir şekilde erkek figürünü tutarak yere indirip üzerini örterler. Kadınlardan biri gözyaşına boğulurken

diğeri de şefkatle ellerini erkek figürün üzerinde gezdirir. 11 dakika 49 saniyelik video çalışması bu şekilde sona erer. Viola'nın bu eseri, doğum ve ölüm paradoksunu bir arada işlemektedir.

Viola, pek çok çalışmasında Rönesans eserlerinden ilham almakta hatta direkt olarak bazı eserleri üreterek temellük yapmaktadır. “Emergence” adlı eser de Viola'nın temellük yaparak ürettiği en bilinen eserlerden biridir. Bu çalışmanın ilham kaynağı ise “Pieta” adlı eser (Görsel 18) olarak görülmektedir. 1424 yılında Masolino da Panicale tarafından fresk tekniği ile üretilen bu eser, sanat tarihinin çeşitli dönemlerinde sıklıkla işlenen Pieta sahnesini ele almaktadır. Bu eser Meryem Ana ile evanjelist Yuhanna arasındaki mezardan yükselen İsa'yı tasvir etmektedir. Bu üç kutsal figürün arkasında büyük bir hac durmaktadır. Hacın her iki ucunda ise tutkuyu simgeleyen iki kırbaç bulunmaktadır (URL-5).

Her iki esere bakıldığında (Görsel 17 ve Görsel 18) kompozisyon olarak birbirine çok benzedikleri görülmektedir. Asıl eserdeki mezar ile Violanın eserindeki havuzun biçimi ve üzerindeki motifler birbirine benzemektedir. Hatta “Emergence” adlı eser ile “Pieta” adlı eserdeki kadın figürlerin kıyafet renkleri ve kompozisyondaki konumları da birbirine benzemektedir. Buradan anlaşılacağı üzere Viola belli başlı detayları usta bir şekilde ilk eseri anımsatacak bir biçimde tekrar kullanmıştır. Ancak Viola bu benzerliği kendi içerisinde naif bir şekilde de ilk eserden farklı kılacak unsurlara dönüştürmüştür. Tüm bu detaylara bakıldığında Viola'nın “Emergence” eserini üretirken Masolino'nun eserini referans aldığı aşikâr olarak görülmektedir. Ancak eser bir o kadar da kendi özgün değerlerini taşıyan bir eserdir. Bu anlamda Viola'nın temellük olarak ürettiği en başarılı eserlerindendir.

5. SONUÇ

Temellük, özellikle Postmodern sanat döneminde olmak üzere çeşitli dönemlerde çeşitli sanatçılar tarafından uygulanmıştır. Temellük modern sanat döneminde de uygulanmıştır ancak özellikle Postmodern sanatın ilkelerinden biri olarak kabul edilmektedir. Bunun başlıca sebeplerinden biri Postmodern sanatın biriciklik ve özgünlük karşısındaki ilkesel duruşudur. Modern sanatın aksine daha önce üretilmiş eserlerden yola çıkılarak yeni eserler üretmek olağan bir durum olarak görülmüştür. Dolayısıyla Postmodern dönemde sanatçılar bir veya birkaç farklı sanatçının eserlerini inceleyip tekniklerini taklit ederek kendi teknikleri ile

sentezlemişlerdir. Hatta başka eserlerin kompozisyon, figür, renk, teknik gibi unsurları neredeyse birebir kullanıp, o esere çeşitli göndermeler yaparak kendine mal ettiği eserler üretmişlerdir. Bu anlamda temellük yani kendine mal etme her ne kadar modern sanat döneminde de görülse bile sanat ilkelerine uymaktadır. Bu anlamda araştırma neticesinde de görülüyor ki temellük Postmodern sanatçılar tarafından daha fazla benimsenmiş ve uygulanmış bir yaklaşımdır.

Çağdaş sanatın en önemli dallarından biri olan ve teknolojik gelişmelerin de bir getirisi olarak ortaya çıkan Video-Art'tır. Video sanatı, geleneksel yöntemlerin artık tamamıyla terk edildiği ve görüntünün kaydedilmesi yoluyla oluşturulan sanat pratiğidir. Bu yöntemin en önemli temsilcilerinden biri olan Bill Viola ürettiği video eserlerle adından söz ettirmeyi başaran çağdaş bir sanatçıdır. Viola'nın eserleri her ne kadar çağdaş tekniklerle üretilmiş eserler olsa da klasik sanattan etkilendiği görülmüştür. Hatta klasik eserlere doğrudan göndermeler yaparak kendine mal ettiği eserler de incelenmiştir. Yapılan çalışma sonucunda Viola'nın kendi çağdaş tekniklerini ile klasik sanatın ilkelerini sentezlediği temellük eserlerinde çeşitli göndermeler yapıldığı görülmektedir. Ayrıca sanatçı kendine mal ettiği eserlerinde kendinden eklediği unsurlar ile beraber klasik eserlere yeni bir ifade biçimi ile yaklaşmıştır. Klasik ile çağdaş olanın estetik bir duyarlılık ile bir araya getirildiği bu eserlerin temellük kapsamında tipik örnekler teşkil ettiği görülmüştür.

KAYNAKÇA

- Akay, A. (2005). Postmodernizm. İstanbul: L&M Yayınları.
- Baudrillard, J. (2005). Simulakrlar ve Simulasyon (O. Adanır, Çev.). Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Erdoğan, Y. (2018). Bir Resimsel Alıntılama Şekli Olarak Sanat Eğitiminde Kendine Mal Etme (Appropriation) (Yüksek Lisans Tezi, Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Samsun).
- Holm, S. (2023). Bill Viola: Rinascimento Electronico.
https://www.palazzostrozzi.org/wp-content/uploads/2019/12/bill-viola-_it.pdf (Erişim Tarihi: 07.11.2023)
- Sarup, M. (1995). Post-Yapısalcılık ve Postmodernizm (B. Güçlü, Çev.). Ankara: Ark Yayınevi.
- Şahiner, R. (2013). Sanatta Postmodern Kırılmalar. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- URL-1: (31.05.2024). Temellük. <https://tr.wikipedia.org/wiki/temellük>
- URL-2: (18.09.2024) https://www.artandpopularculture.com/Mona_Lisa_smoking_a_pipe
- URL-3: (05.07.2024). Bill Viola. Bill Viola. <https://www.billviola.com/>
- URL-4: (02.08.2024). The Greeting. https://de.wikipedia.org/wiki/the_greeting
- URL-5: (05.08.2024). Cristo İn Pietà (Masolino).
[https://it.wikipedia.org/wiki/cristo_in_pietà_\(masolino\)](https://it.wikipedia.org/wiki/cristo_in_pietà_(masolino))
- Yılmaz, M., (2013), Modernden Postmoderne Sanat, (2. Baskı), Ütopya Yayınevi, Ankara

GÖRSEL KAYNAKÇA

- Görsel 1:** <https://medium.com/artbloc/how-appropriation-killed-modernism-42fe7a4cb458> (18.09.2024)
- Görsel 2:** <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/284685> (18.09.2024)
- Görsel 3:** <https://www.wikiart.org/en/sherrie-levine/fountain-madonna-1991> (18.09.2024)
- Görsel 4:** <https://www.wikiart.org/en/marcel-duchamp/fountain-1917> (18.09.2024)

- Görsel 5:** <https://www.wikiart.org/en/leonardo-da-vinci/mona-lisa> (18.09.2024)
- Görsel 6:** <https://www.wikiart.org/en/marcel-duchamp/l-h-o-o-q-mona-lisa-with-moustache-1919> (18.09.2024)
- Görsel 7:** https://www.artandpopularculture.com/Mona_Lisa_smoking_a_pipe (18.09.2024)
- Görsel 8:** <https://www.wikiart.org/en/fernando-botero/mona-lisa> (18.09.2024)
- Görsel 9:** <https://www.wikiart.org/en/fernando-botero/after-the-arnolfini-van-eyck-2> (18.09.2024)
- Görsel 10:** <https://www.wikiart.org/en/jan-van-eyck/the-arnolfini-wedding-the-portrait-of-giovanni-arnolfini-and-his-wife-giovanna-cenami-the-1434> (18.09.2024)
- Görsel 11:** <https://www.wikiart.org/en/pablo-picasso/las-meninas-velazquez-1957-4> (18.09.2024)
- Görsel 12:** <https://www.wikiart.org/en/diego-velazquez/las-meninas-detail-of-the-lower-half-depicting-the-family-of-philip-iv-of-spain-1656> (18.09.2024)
- Görsel 13:** <https://www.artsy.net/artwork/bill-viola-the-raft> (18.09.2024)
- Görsel 14:** <https://www.artsy.net/artwork/bill-viola-the-raft> (18.09.2024)
- Görsel 15:** <https://www.guggenheim-bilbao.eus/en/learn/schools/teachers-guides/the-greeting-1995> (18.09.2024)
- Görsel 16:** <https://www.wikiart.org/en/jacopo-pontormo/visitation-1> (18.09.2024)
- Görsel 17:** <https://artway.eu/content.php?id=2680&lang=en&action=show> (18.09.2024)
- Görsel 18:** [https://it.wikipedia.org/wiki/Cristo_in_piet%C3%A0_\(Masolino\)](https://it.wikipedia.org/wiki/Cristo_in_piet%C3%A0_(Masolino)) (18.09.2024)

CY TWOMBLY'NİN RESİMLERİNDE ALEGORİK ANLATILAR

ALLEGORICAL NARRATIVES IN CY TWOMBLY'S PAINTINGS

Ayhan KARAMEŞE¹- 0009-0003-2743-1222

ÖZET

Çağdaş dünya sanatında, izleyicileri ve sanat tarihçilerini şaşırtan sanatçılar olmuştur. Buna örnek teşkil edecek sanatçılardan birisi de Cy Twombly'dir. Kategorizasyona meydan okuyan, Twombly, sanatsal üslubunu, eserlerini, tarihsel ve edebi duygularla örerek izleyiciye meditatif ve alegorik bir anlatı olarak sunar. Eserlerinde kullandığı çocuksu çizgiler, edebi ve şifreli yazılar sayesinde oldukça şaşırtıcı, geniş kitleler için anlaşılması zor ve izleyiciyi etkileyen eserler ortaya koymuştur. Bu özelliği sayesinde içinde bulunduğu dönemde çağdaşlarının aksine benzersiz bir sanatçı olarak kendini göstermiştir. Bu çalışmada, alegori kavramı açıklanarak, Twombly'nin eserlerinin alegorik çözümlemesi yapılacaktır.

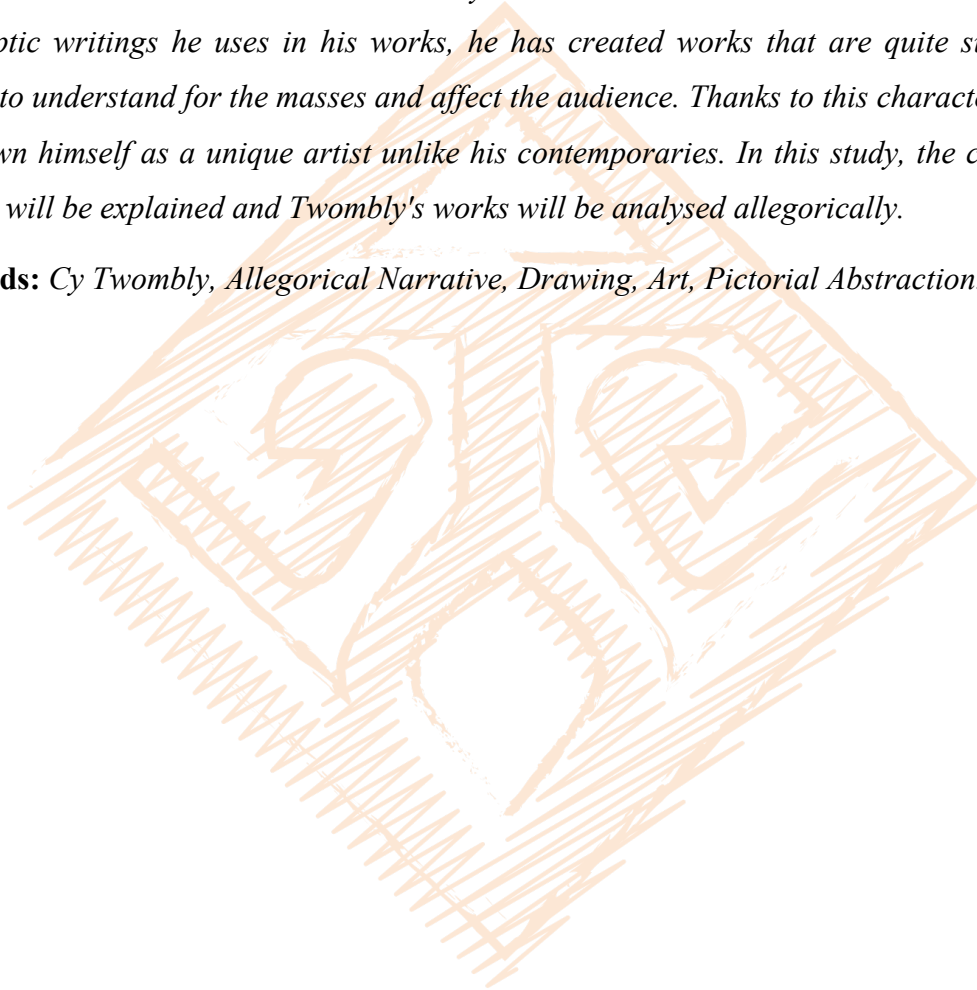
Anahtar Kelimeler: Cy Twombly, Alegorik Anlatı, Çizim, Sanat, Resimsel Soyutlama.

¹ Yüksek Lisans Mezunu, Sivas Cumhuriyet Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Anabilim Dalı, ayhankaragop1960@gmail.com

ABSTRACT

In contemporary world art, there have been artists who have surprised viewers and art historians. Cy Twombly is one of the artists who can serve as an example for this. Defying categorisation, Twombly presents his artistic style as a meditative and allegorical narrative by weaving his works with historical and literary emotions. Thanks to the childlike lines, literary and cryptic writings he uses in his works, he has created works that are quite surprising, difficult to understand for the masses and affect the audience. Thanks to this characteristic, he has shown himself as a unique artist unlike his contemporaries. In this study, the concept of allegory will be explained and Twombly's works will be analysed allegorically.

Keywords: *Cy Twombly, Allegorical Narrative, Drawing, Art, Pictorial Abstraction.*



GİRİŞ

Alegori, dolaylı söylem, şifrelemeler, semboller ve simgeler gibi kavramları, kişiler ve olayları geniş bir metafor aracılığıyla yazılı veya görsel olarak ifade etme yöntemidir. Alegori genel olarak; Bir imgenin, bir deneyimin ya da bir davranışın daha iyi anlaşılabilmesi için sanat eserindeki öğelerin görselleştirilip ifade edilmesinden ziyade, gerçek hayattan bir şeyi temsil etmesi durumu olarak ifade edilir. Ana Britannica Ansiklopedisi'nde “insan davranış ve yaşantısına ilişkin doğrular ve genellemelerin simgesel karakterler ve eylemler aracılığıyla anlatılması” olarak tanımlanır (1986, s. 342). Metin Sözen ve Uğur Tanyeli Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğünde “bir düşünce, kavram ya da sanat dışı herhangi bir gerçekliğin figüratif bir simge halinde betimlenişi” olarak tanımlanır (2010:21).

Alegori yazınsal alanda etkili olduğu kadar görsel sanatlar ve müzikte de etkili bir şekilde kullanılmıştır. Antik Çağ, Orta Çağ, Rönesans metinlerinden Bertolt Brecht'in epik tiyatrosuna kadar çeşitli dönemlerinde kullanıldığı görülmüştür. Örneğin Eugene Ionesko ve Samuel Beckett öyküsel olmayan bir alegori türünü yazılarında kullanmışlardır. Resimde Resim de ise orta çağ kitap resimlerinden duvar resimlerine, kilise süslemelerinden soyut dışavurumculuğa kadar çeşitli sanat eserlerinde alegorinin kullanıldığı görülür (Gültekin, 1993, s. 7).

İmge, metafor, sembol, alegori gibi birbirinden farklı kavramların arasındaki fark açıklandığında alegorinin işlevi daha iyi anlaşılabilir. İoanna Kuçuradi Sanata Felsefeyle Bakmak kitabında simgesel anlatış ile alegorik anlatış arasındaki farkı şöyle anlatmıştır.

“Alegorik anlatış, belirli bir kavramın somut şeylerle gösterilmesidir. En özünü bile, herkesçe bilinen benzetmelere değilse de herkesçe kabul edilen değerlendirmelere dayanır veya onlara dikkati çekmeyi amaçlar. Alegorik yapıtın, çoğu zaman hicvi-didaktik veya “estetik” (resimde, heykelde) kaygıları vardır. Simgesel anlatış ise kavramlar değil, kişi tiplerinin, dolayısıyla insanın yapısında var olan sorunlar, değerler ilişkileri somut olaylarla, somut örnekler ettirilmiş kişilerle, kişilerarası ilişkileri ve davranışlarla verilmek istenmektedir. Simgesel anlatışın hareket noktası gerçeklik, alegorik anlatımın ise kavramsallaştırılmış gerçekliktir” (2013, s. 79).

Alegorinin ilişki içerisinde olduğu işlevlerden birisi de enigmadır. Enigma çeşitli anlam düzeylerinin bir toplamıdır, yani gizemdir. Bu çeşitli anlam düzeyleri arasındaki farklılık ne kadar uzak olursa olsun teorik olarak belirlenebilir ve bu belirleme ise izleyici/okuyucunun entelektüel birikimi ve duyarlılığı ile derinleşebilir (Gültekin, 1993, s.15). Ayrıca alegoride izleyici/okuyucu yapıyla açık bir bağ kurma fırsatını yakalarken, enigmanın kullanıldığı alegorik yapıtlarda ise izleyici/okuyucu, yapıyla saf bir ilişki içine giremez. Çünkü anlatılmak istenen olaylar ve karakterler sembolik bir gizlilik taşır. Durand’a göre; alegori sembolik anlatımdan farklı olarak bir figüre varmak için fikirden yola çıkarken, sembol her şeyden önce kendisini bir figür olarak kullanır (1998, s. 10).

Alegori ve sembol terimleri benzer anlamlara sahip olsa da sembol, alegori ile karıştırılmaktadır. Kurtman’a göre; “alegori toplumun şekillendirdiği sosyokültürel anlamları içerirken, sembol genel anlamda sanatçının sosyokültürel yaşamının, duygu ve düşüncelerinin anlamsal bir ürünü olarak kullanılmaktadır” (2019, s. 7). Alegori önceden belirlenmiş soyut düşüncelerin tasavvurudur. Sembol ise bilinmezlikten kaynaklanır. Bu açıdan sembolizm alegoriyi kullanmamış gibi görünse de resimde kullanılan semboller alegorinin temel ögesidir. (Gültekin, 1993, s.16). Yine alegori ve metafor arasındaki ilişkiden dolayı sık sık karıştırılan terimler olmuştur. Rosemond Tuve bu iki terim arasındaki karışıklığı şöyle analiz eder: “metafor alegori kullanmaz çünkü alegori başlangıcından dolayı metafordur ve alegoriyi genel anlamda yer değiştirme olarak kullanır” (aktaran, Gültekin, 1993). Özetle metafor, doğrudan ifade edilemeyen, anlaşılması zor durumları açıklamak, sanatsal anlatımı güçlendirmek, yapıta derin anlamlar ve yoğunluk katmak amacıyla okuyucuyu/izleyiciyi düşünmeye yönlendirir. Kısaca akılla yönetilen bir iştir.

20 ve 21. Yüzyılın tüm sanatçıları arasında Cy Twombly belki de çözümlenmesi en zor olan sanatçılardan birisidir. Antik çağın entelektüel mirası ve maddi izlerinin yanı sıra günümüze kadar uzanan küresel kültürlerin figürasyonlarıyla yoğun bir şekilde ilgilenmiştir. Twombly'nin sanatı, kültür ve yaratıcılığın kökenlerinden edebiyat, şiir ve geometrik figürlere kadar geniş bir yelpazede temalara dayanır. Aşk, ölüm, hatırlama ve unutma gibi kavramlar, eserlerinde sıkça yer alan unsurlardır. Aynı zamanda eserlerinde kullandığı kurşun kalem karalamaları, boya yığınları, yalpalayan çizgiler, üst üste binmiş boya katmanları, izleyicileri ve onları araştıran herkes için alışılmadık zorluklar ortaya koyar.

Bir sanatçı alegorik anlatımı kullanırken bir kavram, simge ya da soyut bir düşünceden yola çıkar. Sanatçının zihninde birbirini izleyen düşüncelerin bütünlüğü vardır. Kullanılan her bir simgenin insan yaşamında bir anlamı, bilinçaltına itilmiş karşılığı vardır. Aynı zamanda bilinen bir kavramı, görsel olarak somutlamaya çalışırken düş gücünü kullanır. Alegorinin duygudan ziyade düşünceden yola çıkmasının nedeni budur (Gültekin, 1993, s. 20).

Resimde alegorinin kullanılması imgelere yüklenen anlamlarla başlamıştır. İnsanlık tarihi boyunca, hayat, ölüm, doğa ve insanlığın birbiriyle olan ilişkileri gibi temel sorulara asırlardır mitler yaratarak cevap verilmiş olması şaşırtıcıdır. İnsanlığın varlığından bu yana imgelere yüklenen anlamlar olduğu görülmektedir. Bu anlamlar, kültürel, sosyolojik ve coğrafi faktörlere göre şekillense de özünde insanlığın 'neden' ve 'nasıl' sorularına yanıt arayışı yatar. Kültür, coğrafya ve sosyal şartların belirlediği varoluşsal sorgunun cevaplarıyla ortaya çıkan, ilkelerin dinini oluşturan ve günümüze kadar gelen hikâyeler, masallar, mitler bugün resimlerde yer alan simgelerle alegoriyi ortaya koyar (Kurtman, 2019, s. 11-12).

2. CY TWOMBLY VE YAPITLARINDAKİ ALEGORİK ANLATILAR

Cy Twombly, 1928'de Lexington, Virginia'da doğmuştur. Yaptığı eserleriyle sanat tarihçilerini ve izleyicileri şaşırtan, kategorizasyona meydan okuyan, eserlerini elinin ve duygularının kanıtı olarak sunan, kişisel ifadesini tarihsel ve edebi duygularla ören, mitoloji ve klasik sanattan ilham alan bir sanatçıdır. Sürrealizm 'den ve Dada'dan ilham almış, Franz Kline, Jackson Pollock, Jean Dubuffet gibi sanatçılardan etkilenmiş, bu etki ile kendi estetiğini figüratif olandan soyutlamaya doğru şekillendirmeye başlamıştır².

Twombly'nin resimleri, estetik ve ifade açısından Soyut Dışavurumcu akım ile ilişkilendirilse de dönemin popüler akımları içinde aykırı bir sanatçı olarak varlık göstermiştir. Harald Szeeman'ın ifade ettiği gibi; "Hiçbir çağdaş sanatçı, Cy Twombly'nin yaptığı gibi ister bulunmuş ister hayal edilmiş olsun çizgi, renk ve hacmin içeriğini, ifade gücünü maddesizleştirmeyi, somutlaştırmayı ve ruhsallaştırmayı başaramamıştır. Bunun nedeni fiziksel olanın onun yaratıcı eyleminde çok büyük bir rol oynamasıdır. Başlangıçta yazıdan

² <https://www.theartstory.org/artist/twombly-cy/> Erişim Tarihi: 21.07.2024.

ziyade yazı karakterine sahip olan bu patlamalar son zamanlarda renk açısından kontrollü ancak hareket açısından geniş boya katmanları halini almıştır” (1987, s. 28).

Soyut Dışavurumcular, enerjilerini ve bilinçaltılarını otomatik olarak yarattıkları renk ve biçim aracılığıyla serbest bırakmaya odaklanırken, Twombly kaotik bir duyarlılığı şiirsel şekilde ortaya koymuştur. Twombly zamanla kendini Soyut Dışavurumcu akımdan uzaklaştırmış ve kendine yeni referanslar bulmuştur. Bu referansları, Nicholas Serota ile yaptığı söyleşide; “Vurguya ihtiyacım var, vurguyu seviyorum. Beni harekete geçirecek bir şeyi severim, genellikle bir yer ya da edebi bir referans veya gerçekleşmiş bir olay, beni başlatmak için yeterlidir. Bana netlik ya da enerji verir” diye ifade etmiştir (Serota, 2013, s. 5).

Twombly çağdaşlarının aksine, resimlerde kullandığı çizgiler ve önerdiği başlıklarla, akılcı ve büyüleyici bir alegorik deneyim yaratır. Her ne kadar resimlerindeki gizemi deşifre etmek kolay olmasa da etkileyici ve çocuksu çizgilerinin açık bir karakteristiği vardır. MoMA küratörü Kirk Varnedoe, Twombly’nin, eserlerini “kalemini sıyrılmış boya katmanları arasında karıştıran, mantıksız, basitleştirilmiş ve netlikten uzak örümcekli çizgiselliğinin yüksek tansiyonlu gerginliğini, sanatın transgresif ve tatsız kişilik” olarak görür (1994, s. 20).

Sanatçının bu şaşırtıcı ve etkili tarzı; “sanatçılar arasında etkili olduğu, birçok eleştirmeni rahatsız ettiği ve sadece geniş bir halk için değil, aynı zamanda savaş sonrası sanatın sofistike girişimcileri içinde zor” olarak nitelendirilmiştir (Kennedy, 2011, s.5).

Twombly’nin şaşırtıcı tavrına ve eserlerine daha fazla gizem katan şifreli yazı kullanımı, çoğu yapıtında belirleyici unsur olmuştur. Şifreli karalamalarının çözümlenmesi oldukça zordur ve bu gizlilik duygusu izleyiciyi kolayca büyüler. Sanatçının bu senaryosu, izleyicinin anlaması amacıyla üretilmekten ve salt edebi bir iletişim kurmaktan ziyade, duygusal durumların bir önermesidir. Ronald Barthes, Twombly’nin yazı kullanımının özüne ilişkin yaklaşımını “ne bir biçim ne de bir kullanım, yalnızca bir jest, oyalanmasına izin vererek onu üreten bir jest: bir bulanıklık, neredeyse bir leke, bir ihmal” olarak tanımlamıştır (Bradbery, n.d. s. 5).

Sanatçının eserlerinde giderek daha fazla kullandığı gizemli yazılar New York’ta kod kırıcı olarak çalıştığı ve askeri geçmişinden yola çıkarak muğlak bulmacalara ve kafa karıştırıcı metinlere duyduğu ilgi ile ortaya çıkmaya başlamıştır. Bundan dolayı sanatçının resimleri biçimdeki okunabilirlik zorluğu nedeniyle gizemlidir. Claire Daigle’in ifade ettiği gibi;

“İzleyicide ısrarlı bir zorlama, orada olanı okuma arzusu uyandırılır, ancak sanatçının karalanmış yazılarında tam olarak tezahür etmez” (2008, s.13).

Twombly 1957’de Amerika Birleşik Devletleri’nden ayrıldıktan sonra Roma’ya taşınmış ve Akdeniz bölgesinin tarihine, manzaralarına ve mitolojisine duyduğu sevgi, Twombly’nin estetiğinin oluşmasında ilham kaynağı olmuştur. Harald Szeemann’ın “yaşayan bir diyalogun parçası, sanatçının kendi resimsel özgürlüğünün mitsel ve tarihsel unsurlarla iç içe geçtiği şimdiki zamanın bir parçası” olarak tanımladığı sanatçı haline gelmiştir (aktaran, Bradbery, n.d. s. 9).

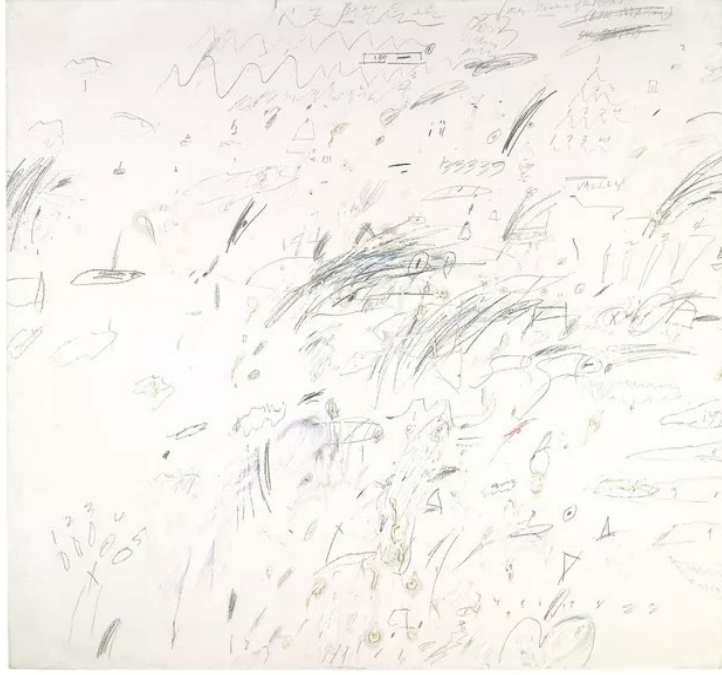
Roma mitolojisinin alegorik doğası sanatçının resimlerinin ortaya çıkmasında önemli bir etki yaratmış ve mitolojik figürlerin isimlerini resimlerine yazmıştır. Sanatçının 1962 yılında yaptığı *Leda ve Kuğu* (Görsel 1), çalışması mitlere dayanan önemli eserlerinden biridir. Eser, kuğuya dönüşen Jüpiter’in daha sonra Truvalı Helen’i doğuracak olan Leda’yı baştan çıkardığı Roma efsanesine atıfta bulunuyor. Twombly, bir kuğuyla sarmaş dolaş olmuş zarif bir çıplağın geleneksel ve erotik imgesini resmetmek yerine, Jüpiter’in varlığını düşündüren şiddetli ve güçlü girdaplar, gelişigüzel çizikler, her yöne uçuşan zigzaglar, etli pembeler ve oval formlarla birlikte farklı unsurları bir araya getirir. Bu çarpışan, grafiti benzeri unsurların arasına Twombly tanınabilir kalpler, bir kuğu boynu ve pencere benzeri bir dikdörtgen yerleştirmiştir. Bu "pencere", patlamaya hazır olan bu resim üzerinde dengeleyici bir etki sağlar, ancak aynı zamanda düz bir duvardaki grafitinin bir parçası olmak ile düzlükten resmin dünyasına (ve başlığın mitine) veya ters yönde dışarıdaki gerçek dünyaya geçiş sunabilecek bir pencere olmak gibi esprili paradoksuyla içeriği güçlendirir. Çalışma bir bütün olarak erkek/kadın, yıkıcı/yaratıcı ve dünyevi/ilahi temalarını birleştirir. Çalışmalarının çoğunda olduğu gibi Twombly, Jüpiter’in kendisi haline gelerek tuvali harap etmiş ve antik bir mite dönüştürerek alegorik bir anlatı üretmiştir³

³ <https://www.theartstory.org/artist/twombly-cy/> Erişim Tarihi: 22.07.2024.



Görsel 1. Cy Twombly, *Leda ve Kuğu*, Tuval üzerine yağlıboya, kurşun kalem ve pastel boya, 190,5 x 200 cm, 1962.

Twombly'in 1959 tarihinde parlak zeminli bir tuval üzerinde yaptığı Görsel 2'de gördüğümüz *Bir Mitin Varlığı İçin Çalışma* adlı yapıtı, zaman zaman kanatlı formlar öneren, kişisel stenografi aygıtlarını; fallik sembolleri, grafik benzeri yükselen ve alçalan çizgileri, bulutlara dönüşen daireler ile bir araya getirerek alegorik bir anlatı sunar. Bunlara sayılar, sayı dizileri, diyagramlar, kabaca çizilmiş geometrik biçimler, dikdörtgenler ve benzerlerinin yanı sıra yazı biçimleri, çizgileri andıran düzenlemelerinin bir sonucu olarak yalnızca metne benzeyen yazılı karalamalar da ekleyerek, resimlere de daha da fazla gizem katar. Resim içerisinde sağ üstte parantez içinde üzeri çizilmiş "Epic Making" (Epik Yapım) gibi kelimeler kullanmış, aynı alanda ancak biraz aşağıda yer alan "DELOS" ve "VALLEY" (Vadi) gibi harf dizilerini kullanması topografik ipuçları verebilir. Bu yazılar ile büyük olasılıkla Apollon adasına ve Helicon Dağı'nın eteklerindeki Musalar Vadisi'ni tarif etmek için kullanılmış olabilir (Dobbe, 2018, s. 432).



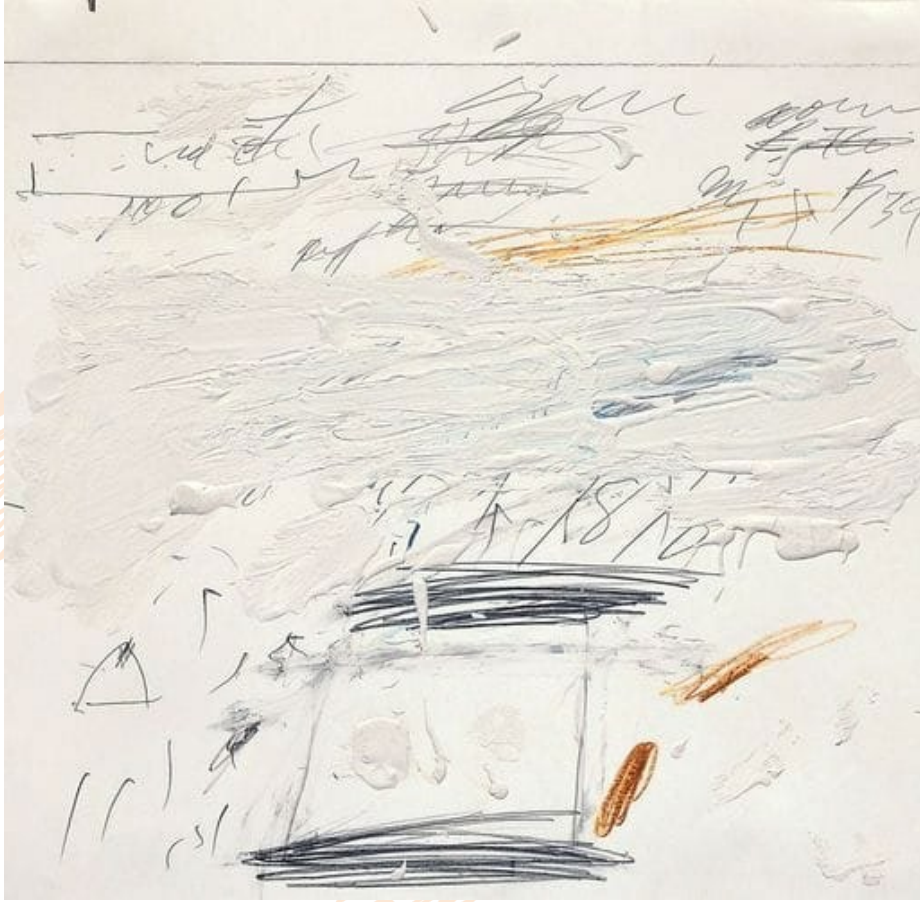
Görsel 2. Cy Twombly, *Bir Mitin Varlığı İçin Çalışma*, Tuval üzerine yağlıboya, mum boya ve kurşun kalem, 178 × 200 cm, 1959.

Twombly, 1959'da İtalya'nın Sperlonga kıyılarında 24 mistik manzaradan oluşan *Denize Şiirler* (Görsel 3) çizimleri yapmıştır. Resimlerindeki dalgalı kurşun kalem çizgileri, resmin üstünde yer alan ufuk çizgisine benzer çizgi kullanımı, üst üste bindirilmiş boya birikintileri bu resimlerin her birinde birer unsur olarak kullanılmıştır. Özellikle kompozisyonun üstünde yer alan karalama çizgileriyle izleyicinin tam olarak anlamasını reddeder. Hem kelime hem de dalgayı çağrıştıran, resmin merkezinde yer alan gizemli ve şifreli yazılar izleyiciye alegorik bir deneyim yaşatır.

Twombly'nin fizikselliğin ötesine geçen alegorik resimlerinin derinliğini, yaratıcı sürecini eserlerin kapsamını ve tekniğini Katharina Schmidt şöyle ifade etmiştir:

“Cy Twombly'nin çalışması, kültürel hafızayla geniş bir ilişki olarak anlaşılabilir. Mitolojik konulardaki resimleri, çizimleri ve heykelleri bu hafızanın önemli bir parçasını oluşturur hale geldi. Genellikle en tanıdık tanrılardan ve kahramanlardan yararlanarak, şair-tarihçiler tarafından anlatılan, sanatçılar tarafından görünür bir şekil verilen ve sonraki yüzyılların edebiyatında ve görsel sanatında defalarca yeniden

yorumlanan nispeten iyi bilinen birkaç bölümle kendini sınırlar ... Tamamen grafik işaretlerden yola çıkarak, kısaltılmış işaretlerin, taramaların, döngülerin, sayıların ve en basit piktografların resim düzlemi boyunca aralıksız bir hareket sürecinde yayıldığı ve silmelerle tekrar tekrar altüst edildiği bir tür meta-senaryo geliştirdi. Sonunda, bu senaryonun kendisine dönüştü”⁴.



Görsel 3. Cy Twombly, *Denize Şiirler*, Kâğıt üzerine yağlıboya, pastel boya ve renkli kalem, 31 × 31 cm, 1959.

Twombly çalışmalarına şiirsel dizeler ekleyerek yalnızca düşünceye yön vermekle kalmaz, aynı zamanda görsel bir konfigürasyonu da tuval üzerinde inşa ederek anlatımını derinleştirir. Örneğin Twombly'in Güller serisinde şiiri etkili bir şekilde kullanmıştır. Eserlerinde şiir

⁴ https://en.wikipedia.org/wiki/Cy_Twombly#cite_note-28 Erişim Tarihi: 26.07.2024.

kullanım amacını şöyle ifade etmiştir: “Şairleri severim çünkü yoğunlaştırılmış bir cümle bulabilirim. Benim çalışmalarında en çok yazılarını kullandığım şair Rilke'ydi, çünkü anlatımı nedeniyle bir şeyin özü hakkında bilgi verir. Ben de her zaman o ifadeyi ararım” (Bontea, 2018, s. 48).

Rilke'nin şiirlerinden kıtaların yazımı kompozisyonun içsel bir parçasıdır. Görsel 4'te gördüğümüz dört ahşap panelden oluşan, resim ve şiirin bir arada kullanıldığı *Güller II* serisinin ilk üç panelinde tam çiçek açmış üç yoğun renkli gül, dördüncüsünde ise Rilke'den alıntılanan bir kıta yer alır. Dördüncü panelde (Görsel 5) kullanılan şiir şöyledir:

All alone

O abundant flower

You create your own space

You stare at yourself in a mirror

Of odor

Your fragrance swirls

More petals

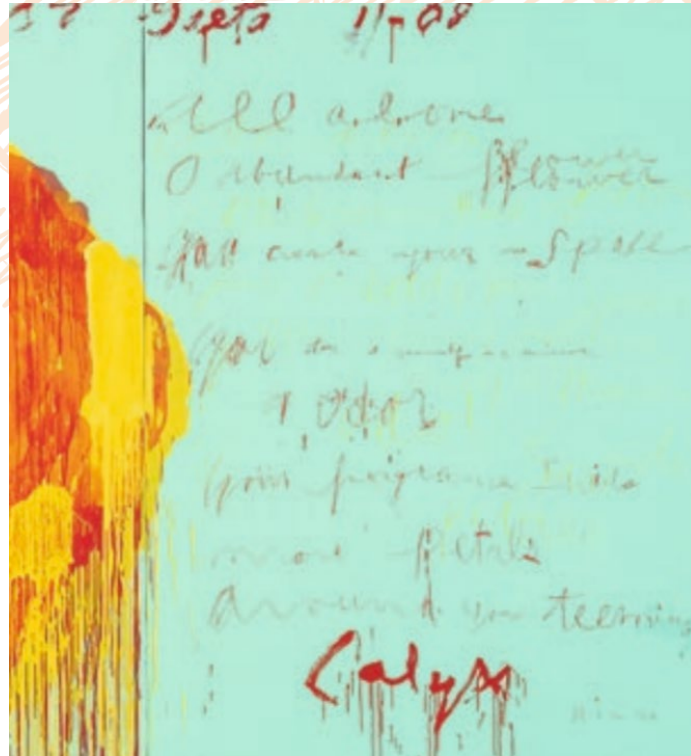
Around your teeming

Calyx

Twobmly çalışmasında Rilke'nin bu kıtasını kullanarak muhtemelen çiçeklerin açmasına gönderme yaparak izleyiciye bir şeyin özünü anlaması açısından alegorik bir deneyim yaşatır (Bontea, 2018, s. 49-50).



Görsel 4. Cy Twombly, *Gül II*, Dört ahşap panel üzerine akrilik, 252 × 740 cm, 2008.



Görsel 5. Cy Twombly, *Gül II*, *Ayrıntı*, Dört ahşap panel üzerine akrilik, 252 × 740 cm, 2008.

SONUÇ

Alegori genellikle şiir, polisiye ve roman gibi yazınsal türlerde yaygın bir şekilde kullanılmıştır. Ancak, görselliğe dayalı bir dil olan resimde alegoriyi okumak, yazılı metinleri anlamaktan daha zorlu bir süreçtir. Resimde esas olan okumaktan ziyade çevirmektir, çünkü resim, yazılı metinden farklı bir anlatım diline sahiptir.

Cy Twombly, eserlerinde alegoriyi soyut fikirler ve ilkeleri, karakterler, figürler ya da olaylar aracılığıyla sıklıkla işler. Çalışmaları, sembolizm ve metaforlarla zenginleştirilmiş olup yorum gerektirir. Sanatındaki karalamalar, çizikler ve lekeler bilinçdışı zihnin yaratıcılığının alegorik ifadeleri olarak görülebilir.

Twombly'nin bu makalede incelenen eserlerinde, kelimeler, çizgiler ve şiirsel karalamalar, görsel kompozisyonun ayrılmaz bir parçası haline gelir ve alegorik anlatının temelini oluşturur. Bu aynı zamanda, çalışmalarının alegorik doğasını daha da güçlendirir, çünkü yazılı parçalar genellikle kendi sembolik ağırlıklarını taşır ve tuvale başka bir anlam katmanı ekler.

Renk kullanımı, Twombly'nin eserlerinde alegorinin aktarımında merkezi bir rol oynar. Sanatçı, klasik temalarla bağlantı kurmak ve zamansızlık hissi yaratmak için genellikle nötr ve toprak tonlarını tercih eder. Buna karşılık, cesur ve canlı renk sıçramaları duygu ve düşünce patlamalarını sembolize ederek sanatı ile insan ruhu arasındaki bağlantıyı güçlendirir.

Twombly'nin eserleri, resimsel anlamlarına ancak izleyici kendini görerek kompozisyonel mikro ve makro yapılar arasındaki etkileşimde yer aldığı ve böylece ressamın jestlerini takip ederek ressamın kavramsallaştırdığı açık anlam alanına girmeye hazır olduğunda erişim sağlar.

Sanatçının eserlerindeki gizem zamansız bir nitelik taşır. Twombly'nin anıtsal jestleri, kavramsal derinlikleri ve çeşitlilikleri sayesinde güncelliğini korumaya devam etmektedir.

KAYNAKÇA

1. *ANABRİTANNİCA Genel Kültür Ansiklopedisi*. (1986). (Cilt 1). Philip W. Goetz, vd (Ed.), Ana Yayıncılık.
2. BONTEA, A. (2018). *Cy Twombly: Painting As An Art Of Thinking*. T. Greub (Ed.), Cy Twombly Image, Text, Paratext.
3. BRADBERRY, A (n.d.). *Cy Twombly*. Eternal Modern Art.
4. DAİGLE, C. (2008). *Lingering At The Threshold Between Word And Image*. *Cy Twombly*. 22.07.2024 tarihinde <https://www.tate.org.uk/tate-etc/issue-13-summer-2008/lingering-threshold-between-word-and-image> adresinden alındı.
5. DOBBE, M. (2018). *Medialty, Text, And Image. Aspects Of Theoretical Discourse About The Works Of Cy Twombly*. T. Greub (Ed.), Cy Twombly Image, Text, Paratext.
6. DURAND, G. (1998). *Sembolik İmgelem*. (A. Meral, Çev.). İnsan Yayınları.
7. GÜLTEKİN, G. B (1993). *Resimde Alegori*. (Sanatta Yeterlik Tezi). Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
8. KENNEDY, B. R. (2011). *Cy Twombly, Idiosyncratic Painter, Dies at 83*. The New York Times. 22.07.2024 tarihinde <https://archive.nytimes.com/artsbeat.blogs.nytimes.com/2011/07/05/cy-twombly-idiosyncratic-painter-dies-at-83/?hp> adresinden alındı.
9. KURTMAN, E. C. (2019). *Türk Resminde Alegori*. (Yüksek Lisans Tezi). Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
10. SEROTA, N. (2013). *Cy Twombly interviewed by Nicholas Serota*. 15.08.2024 tarihinde <https://blog.artedv.com/cy-twombly-interviewed-by-nicholas-serota/> adresinden alındı.
11. SÖZEN, M., & Tanyeli, U. (2010). *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*. Remzi Kitabevi.

12. SZEEMANN, H. (1987). *Cy Twombly: An Appreciation*. London. Whitechapel Art Gallery.

13. VARNEDOE, K. (1994). *Your Kid Could Not Do This, and Other Reflections on Cy Twombly*. MoMA, 18.

İnternet Kaynakları

1. <https://sozluk.gov.tr/> Erişim Tarihi: 19.07.2024.
2. https://en.wikipedia.org/wiki/Cy_Twombly#cite_note-28 Erişim Tarihi: 26.07.2024.
3. <https://www.theartstory.org/artist/twombly-cy/> Erişim Tarihi: 22.07.2024.

Görsel Kaynakları

1. Görsel 1: Cy Twombly, *Leda ve Kuğu*, Tuval üzerine yağlıboya, kurşun kalem ve pastel boya, 190,5 x 200 cm, 1962.

<https://www.theartstory.org/artist/twombly-cy/> Erişim Tarihi: 22.07.2024

2. Görsel 2: Cy Twombly, *Bir Mitin Varlığı İçin Çalışma*, Tuval üzerine yağlıboya, mum boya ve kurşun kalem, 178 x 200 cm, 1959.

<https://www.artsy.net/artwork/cy-twombly-study-for-presence-of-a-myth> Artsy Erişim Tarihi: 22.07.2024

3. Görsel 3: Cy Twombly, *Denize Şiirler*, Kâğıt üzerine yağlıboya, pastel boya ve renkli kalem, 31 x 31 cm, 1959.

<https://artandthoughts.fr/2019/04/14/reading-cy-twombly-poetry-in-paint/> Erişim Tarihi: 23.07.2024

4. Görsel 4: Cy Twombly, *Gül (II)*, Dört ahşap panel üzerine akrilik, 252 x 740 cm, 2008.

[https://en.artsdot.com/@/8XXSF2-Cy-Twombly-The-Rose-\(II\)](https://en.artsdot.com/@/8XXSF2-Cy-Twombly-The-Rose-(II)) Erişim Tarihi: 23.07.2024

5. Görsel 5: Cy Twombly, Gül II, Ayrıntı, Dört ahşap panel üzerine akrilik, 252 × 740 cm, 2008.

[https://en.artsdot.com/@/8XXSF2-Cy-Twombly-The-Rose-\(II\)](https://en.artsdot.com/@/8XXSF2-Cy-Twombly-The-Rose-(II))



THE MAN WHO SHOT LIBERTY VALANCE: MCKEE, DMYTRYK VE SOKOLOV'UN TEORİLERİYLE BİR ANALİZ

THE MAN WHO SHOT LIBERTY VALANCE: AN ANALYSIS THROUGH MCKEE, DMYTRYK, AND SOKOLOV'S THEORIES

Semih KAŞIKÇI¹ 0009-0000-3023-9627

ÖZET

Bu çalışma John Ford'un 1962 yılında yaptığı "The Man Who Shot Liberty Valance" adlı filmin senaryo, görüntü kurgusu ve post prodüksiyon kurgusu bağlamında Robert McKee, Edward Dmytryk ve Aleksey G. Sokolov'un ilgili alanlardaki teorileri çerçevesinde analizinden oluşmaktadır. Çalışmanın amacı bahsi geçen kuramcılarının yaklaşımlarının The Man Who Shot Liberty Valance filmi özelinde ne şekilde kullanıldığını ortaya koymak ve özellikle sinema öğrencilerinin bu yaklaşımların örneğini görmelerini sağlamaktır. Bu çalışma filmin senaryo sürecinden başlayarak görüntü kurgusuna ve post prodüksiyon kurgusuna kadar geçen süreci kapsamaktadır. Filmin tümünü kapsayacak biçimde ilgili teorisyenlerin fikirleri değerlendirildikten sonra filmin önemli sahnelerinden biri olan "delege seçimi" sahnesi daha ayrıntılı biçimde aynı teorik yaklaşımlarla incelenmiştir. Bu süreçte çoğunlukla görsel içerik analizi yöntemi kullanılmış ve ulaşılan sonuçlar değerlendirilmiştir. İlgili teorisyenlerin çalışmalarından örnek film üzerinde en çok etkisi olduğu düşünülen teoriler ayrıntılı biçimde aktarılmış, çalışmanın bağlamından uzaklaşmaması için adı geçen teorisyenlerin bütün

¹ Araştırma Görevlisi, Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü, semihkasikci@gmail.com

yaklaşımları irdelenmemiştir. Çalışmada irdelenen teorilerle sözü geçen film karşılaştırılarak filmin ilgili teorilerin büyük bölümünü uyguladığı sonucuna varılmıştır.

Anahtar Kelimeler: *The Man Who Shot Liberty Valance*, Kurgu, Sinema, Senaryo

ABSTRACT

This study analyzes John Ford's 1962 film "The Man Who Shot Liberty Valance" in the contexts of screenplay, visual editing, and post-production editing, based on the theories of Robert McKee, Edward Dmytryk, and Aleksey G. Sokolov. The aim of the study is to demonstrate how the approaches of these theorists are applied specifically in The Man Who Shot Liberty Valance, and to provide cinema students with an example of these approaches in action. The study covers the film's process from screenplay development to visual editing and post-production. After evaluating the theorists' ideas in relation to the entire film, one of the film's most significant scenes, particularly the "delegate selection" scene, is examined in more detail using the same theoretical frameworks. During this analysis, the visual content analysis method was primarily employed, and the findings were evaluated. The theories believed to have had the greatest influence on the film are discussed in detail, while the theorists' complete body of work is not examined to keep the study focused. By comparing the theories analyzed in the study with the discussed film, it has been concluded that the film applies a significant portion of these theories.

Keywords: *The Man Who Shot Liberty Valance*, Editing, Cinema, Script

1. GİRİŞ

Bir sinema filmi, fikir aşamasından başlayarak senaryoya; çekim aşamasından post prodüksiyon evresine kadar uzanan bir süreç sonucunda ortaya çıkmaktadır. Bu süreç içerisinde yönetmenin temel amaçlarından birisi filmi seyirciye planladığı gibi sunabilmektir. Yönetmenin seyirciyle olan bağlantısı karşılıklı olarak tarafların anlaşılma-anlama isteğinin bir ürünüdür. Adler (2018), insanların birbirlerini tanımamalarını, ne söylediklerini anlamadan birbirleriyle konuşmalarına bağlamaktadır. Bu tarz bir iletişim biçimi, insanları hiçbir sonuca ulaştırmayacaktır. Yönetmenin anlatmak istediğini seyircinin anlayamayacağı bir dille ifade etmesi de bu durumdan çok da farklı değildir.

Bu bağlamda, sinema teorileri ve bu teorilere dayalı yöntemler, bir filmi tasarlama ve seyirciyle etkili bir şekilde buluşturma sürecinde yönetmene rehberlik eden önemli başvuru kaynaklarıdır. Bu çalışma, John Ford'un 1962 yapımı The Man Who Shot Liberty Valance filmi Robert McKee, Edward Dmytryk ve Aleksey G. Sokolov'un teorileri üzerinden analiz etmektedir. Çalışmanın amacı, bu teorilerin filmde nasıl uygulandığını ortaya koyarak, teorisyenlerin görüşlerinin bir sinema filmi için ne denli önemli başvuru kaynakları olduğunu vurgulamaktır. Özellikle film yapım sürecinin her aşamasında bu teorilerin nasıl kullanılabileceğini göstererek, hem seyirciyle yönetmen arasındaki iletişimi güçlendirmeyi hem de sinema öğrencileri için bir rehber oluşturmayı hedeflemektedir. Bu çalışma aynı zamanda, ilgili teorilerin pratikteki uygulanabilirliğine dair bir örnek sunarak, sinema alanında daha geniş bir tartışma başlatmayı amaçlamaktadır.

2. MCKEE, DMYTRYK VE SOKOLOV'UN SİNEMA TEORİLERİ

Senaryo aşamasından itibaren itinayla oluşturulması gereken sinema filminin kurgusal yapısı aslında sadece post-prodüksiyon evresinde tasarlanmamaktadır. Aksine bu kurgu henüz hikaye aşamasında oluşturulmaktadır. Bu nedenle önemli hikaye ve senaryo kuramcılarında Robert McKee'nin iyi bir hikayede bulunması gereken özellikleri sunduğu çalışmaları son derece kıymetlidir. McKee (2017), hikayenin kurallardan ziyade ilkelerle ilgili olduğunu söylemektedir. Aslında sinemanın herhangi bir kuralı bulunmamaktadır. Bu noktada önemli

olan unsur, sinemacının anlatmak istediğini farkında olması ve bu doğrultuya uygun biçimde hareket edebilmesidir. Bir senaristin üzerine çalışması gereken en önemli konulardan biri senaryonun yapısıdır. Snyder (2018), yapı meselesini çözenin senarist için en zor aşılacak engellerden biri olduğunu söylemektedir. O'na göre klasik, üç bölümlü yapılar sinema için yeterli değildir. Sinema çok daha kompleks bir yapıya sahiptir. Field (2013), senaryonun başlangıç, orta ve son bölümlerinden oluştuğunu belirtmektedir. Buna “kuruluş”, “yüzleşme” ve “çözülme” isimlerini vermiştir. Bu bölümlerin aşağı yukarı sayfa sayıları da belirlidir. Örneğin kuruluş bölümü senaryoda 1-30 sayfa aralığında, yüzleşme bölümü 30-90 sayfa aralığında, çözülme bölümü ise 90-120 sayfa aralığındadır (Field, 2013: 35). İşte bu yapı her ne kadar senaristler için değerli bir kaynak görevi görse de Vogler ve Snyder gibi senaristler tarafından, sinema adına yetersiz görülmektedir. Vogler (2021), tıpkı Snyder gibi kendisine ait bir senaryo yapısı oluşturmuştur. O'na göre kahraman belirli aşamalardan geçerek değişen dünyada yeni bir konum alır. Bunu kabaca, sıradan bir dünyada bir sorunla karşılaşılması, karşılaşılan soruna karşı çözüm arayışı ve çözüme ulaşma (ya da kimi durumlarda ulaşamama) ekseninde on iki farklı aşamayla kurgulamaktadır. Snyder ise bu aşamaları on beş farklı biçimde oluşturmaktadır. Temelde iki senaristin yaklaşımı da birbirine benzemektedir. Field'ın kabaca oluşturduğu yapıyı oldukça derinleştirmişlerdir. Sözgelimi Field'ın bahsettiği kuruluş bölümü tek blok halinde ilk 30 sayfayı kapsarken Snyder, bu bölümü sekiz farklı birime; Vogler ise beş farklı birime bölerek derinleştirmiştir.

McKee (2017), hikayenin özü meselesini önemsemektedir. O'na göre bir hikayenin temelini oluşturan bu öz, filmin en önemli kısımlarından biridir. Öze hitap etmeyen ayrıntılar senaryonun bütünlüğünü bozmakta, seyirciyi anlatılmak istenenin dışına taşımaktadır. Senaryonun tüm yapısı bu öz etrafında dönebilmelidir. Senaristin kendisine sıklıkla hatırlatması gereken öze bağlı kalma mevzusu sinemacının seyirciyle kurduğu bağın en değerli bileşenlerinden biridir. Bu öz meselesinin çevresinde karakterin derinliği, seyircinin kurduğu bağ (empati), çatışma ve risk faktörü, tetikleyici olaylar ve geri dönüşü olmayan noktalar, metinler ve alt metinler gibi senaryonun önemli elemanları bulunmaktadır.

Karakterin derinliği meselesi sinemacının tasarladığı evrende önemli yeri bulunan bir başlıktır. Bu başlık aslında doğrudan doğruya seyircinin kurduğu bağı (empati) ve çatışmaların temelini oluştururken dolaylı olarak da tetikleyici olayları ve geri dönüşü olmayan noktaları, risk faktörlerini ve metin-alt metin ilişkilerini de ilgilendirmektedir. Eco (2023), Çirkin şeyin imgesinin, ikna edici biçimde çirkin olduğunda güzel kabul edileceğini söylemektedir. Bu bağlamda sinemacının tasarladığı evrenin niteliğinden çok tutarlılığı önemlidir. Karakterin derinliği meselesinin büyük kısmı da karakterin tutarlılığı ile ilgilidir. Seyirci, izlediği karakterin gerçekten yaşadığını hissetmelidir. Bu şekilde tasarlanan karakterlerin belirli durumlara vereceği tepkiler de anlam kazanabilecektir. Kendisinden beklenmeyen tavırlar ise şaşkınlık yaratabilecektir. Her halükarda karakterin derinlemesine oluşturulması seyirci ile sinemacı arasındaki bağı güçlendirmiş olacaktır. Bu bağ ise bizleri empati kavramına taşımaktadır. Seyircinin karakterle kurduğu bağ, izlediği ürünü benimsemesini sağlayacaktır. Dolayısıyla bu bağ sinemacının aktarmak istediği öze hizmet edecek ve seyirciyle sinemacıyı ortak noktada buluşturabilecektir. Aktarım biçiminin empati anına uygunluğu ise çekim ve çekim sonrası süreçte tamamlanan bir bütünü oluşturacaktır.

McKee (2017), hikâye ve senaryodaki dramatik yapıdaki çatışmayı üç farklı bölümde aktarmaktadır. Karakterin kendisi ilk halkayı oluşturmaktadır. Karakterin ailesi, arkadaşları, sevgilileri bir sonraki halkadadır. Bu iki halka karakteri genellikle iç çatışmalara sürüklemektedir. Toplumdaki diğer insanlar, sosyal kurumlar ve fiziki çevre faktörleri de karakteri çoğunlukla kişisel çatışmalara itmektedir. Bunlara ek olarak birey dışı çatışmalar da mevcuttur. Dramatik yapı oluşturulurken tüm bu çatışmalardan faydalanılmaktadır. Çatışmalar risk faktörlerini belirlerken önemli bir çıkış noktası oluşturmaktadır. Karakterin bir noktada almak zorunda olduğu riskler, senaryonun gidişatını etkileyecektir. Bu risk faktörü oluşturulurken dikkat edilmesi gereken en önemli unsur alınan riskin karakteri belli bir ölçüde değiştirecek olması gerekliliğidir. Örneğin bir öğrenci bir sabah uyandığında artık bulunduğu yerde yaşamak istemediğini düşünerek başka bir yere giderse yaşadığı yer dışında hayatında hiçbir değişiklik olmayacaktır (McKee, 2017: 195). Yeteri kadar önemli bir sebebin yol açtığı risk faktörleri seyirci üzerinde daha kuvvetli bir etkiye sahip olacaktır. Bu risk faktörleri ise tetikleyici olaylara bağlanmaktadır. Tetikleyici olaylar karakterin aldığı risk faktöründen sonra

eyleme geçmeye karar verdiği anları tanımlamaktadır. Bu olaylar senaristin kurduğu dünyanın yıkılmaya başlayacağını göstergesidir (Snyder, 2018: 98). Snyder (2018), bunu “katalizör” olarak tanımlar. Bu anlar karakterin eyleme geçmek için verdiği kararın anlarıdır. Tetikleyici olaylar geri dönüşü olmayan noktalara bağlanmaktadır. Bu noktalar karakterin bir daha aynı konumuna dönemeyeceği, hikayenin ilerleyişinde mutlaka bir değişikliğe gidileceğinin sinyalini veren anlardır. Karakter bir karar verdiği anda seyirci artık bu noktadan itibaren izlediği dünyanın veya karakterin ya da çevresel faktörlerin değişeceğini anlamaktadır. Başarılı oluşturulmuş geri dönüşü olmayan noktalar seyirci tarafından hissedilecektir. Bu durumun seyirci tarafından rahatça anlaşılması çekim ve çekim sonrası sürecin başarısına da bağlıdır. Seyircinin, izlediği filmde gördükleri ve sezdiklerinin ilişkisi oldukça önemlidir. Bu ilişki metin ve alt metin kavramlarının konusudur. Seyirci, metin ile doğrudan aktarılan bilgileri kavrarken, sinemacı tarafından üstü örtülü biçimde aktarılan olayları veya durumları sezebilmektedir. Bu, alt metnin seyirci üzerindeki önemli bir etkisidir. İyi tasarlanmış bir metin – alt metin ilişkisi hikayenin özüne katkıda bulunduğu gibi seyircilerin izledikleri karakter hakkında da farklı bilgiler edinmelerini sağlayacaktır.

Senaristin senaryosuyla ilgili fikir alışverişinde bulunması çok değerlidir. Senaryonun oluşturulma süreci kuşkusuz ki oldukça zahmetli ve hata kabul etmeyen bir süreçtir. Bu bakımdan senarist yeni fikirlere her zaman açık olmalıdır. Ancak senaristin unutmaması gereken önemli bir konu kendisine sunulan tüm fikirleri peşinen kabullenmemesi, sorgulaması gerekliliğidir. Sürecin sonucunda ortaya çıkan eser kendi imzasını taşıyacak, başarısı ya da başarısızlığı yine senaristin kendisine ait olacaktır (Epps, 2018: 32).

Tarkovski (2021), tek bir film karesinin kendi başına bir anlam ifade etmediğini, bu karenin değerinin bütünün bir parçası olma özelliğinden kaynaklandığını belirtmektedir. Sinemacı, parçaları uyumlu ve mantıklı biçimde bir araya getirebilme konusunda yetkin olabilmelidir. Hitchcock (2013), etkileyici bir motif oluşturmak adına kurgunun gerekliliğinden bahseder. O’na göre ekranın kendi dilini konuşması, bu dilin ise yeni bir dil olması şarttır. Bu bağlamda, post-produksiyon kurgusunda seyirciyle sinemacı arasındaki bağı güçlendirmek adına bazı yöntemler kullanılabilir.

Dmytryk (2021), iyi bir filmde bütünün her zaman parçaların toplamından daha fazlasını içerdiğini belirtir. O'na göre, filmin akıcılığı son derece önemlidir. Kurgucu mutlaka her noktaya müdahale etmek zorunda değildir. Bütüne faydası olan kurgusal müdahale ile faydası olmayan kurgusal müdahalenin ayırımını iyi yapmak gerekmektedir. Bu bakımdan aslında kurgusal müdahalede bulunmamak da bir çeşit kurgusal müdahaledir çünkü filmin özüne hizmet etmektedir. Gereksiz kurgusal müdahaleler seyircinin filmin özünden uzaklaşmasına neden olacak, akıcılığı bozacaktır. Bu bağlamda kurgusal müdahale için bir sebep bulmak çok değerlidir.

Bíró (2011), Dmytryk'in aksine her kurgusal müdahalenin filmin özüne hizmet etmek zorunda olmadığından bahsederek, konu dışına çıkan, yararsız gibi görünen kurgusal bağlantıların seyirciye farklı deneyimler yaşatabileceğinden bahseder ve karakterlerin konudan bağımsız davranışlarını, bakışlarını örnek olarak verir. Ancak McKee'nin karakter derinliği hakkındaki düşünceleri de tam olarak bu noktayı işaret etmektedir: Karakterin derinliği, seyircinin izlediği konuyla karakter arasındaki bağlantısını güçlendirmekte ve konunun özüne dolaylı olarak hizmet etmektedir. Dolayısıyla Dmytryk'in bahsettiği kurgusal müdahale için bir sebep oluşturmaktadır.

Dmytryk (2021), aksiyon kurgusunun çok önemli bir konu olduğundan bahseder ve hareketin mümkün olduğunca devam ederken kesilmesini önerir. Bu bağlamda gözün fiziksel yapısı gereği kolaylıkla aldatılabileceği unutulmamalıdır. Sözelimi bir bardağa elini uzatan karakterin bel planla çekildiği ve hemen ardından yakın planla bardağı kavradığı iki çekimin birbirine kesme ile bağlandığı örnekte, elin kadrajdan çıkarken kesildiği ve diğer çekimde elin kadraja girerken bağlandığı durumda seyirci hareketin kesilmediğini ve akışkan bir halde sunulduğunu görecektir. İki çekim arasında başarılı bir aksiyon kurgusu yapılamazsa seyirci kesmenin bağlandığı noktanın durumuna göre gecikme veya yinelenen bir hareket algılayacak ve rahatsızlık duyacaktır. Bu durum da filmin akıcılığını etkileyecektir.

Diyalog kesimlerinde ise seyircinin mutlaka konuşan karakteri görmesinin gerektiğini düşünmek pek doğru bir yaklaşım olmayacaktır. Seyirci, karakterin söylediği sözlerin karşı

taraf üzerindeki etkisini görerek de diğer karakterin bu sözlerden ne şekilde etkilendiğini sezebilecektir. Bu da seyirciye konunun ilerleyişi hakkında ufak bilgiler verebilecektir. Akerson (1965), Türk sinemasında sıklıkla düşülen hatalardan birinin ‘diyalogsuz filmlerin seyirci tarafından anlaşılamayacağı’ algısı olduğundan bahsetmektedir. Türk sinemasından bağımsız olarak düşünülünce de gerçekten de başarılı bir kurgusal müdahale ile diyalogsuz da anlam yaratılabilecektir.

Pezzella (2006), gerçekçi olduğu düşünülerek bir kameranın sokağa konularak kayıt tuşuna basılmasının nesnellik olmadığını, aksine seyircinin bunu sıkıcı bulacağını söylemektedir. O’na göre gerçekçilik etkisi rastgele seçilmiş bir görsellikten ziyade sinemacının bakış açısını ve montajı gerektirmektedir. Bu bakış açısını sağlıklı biçimde aktarabilmek adına Sokolov (2006), birbirine bağlanan çekimler için bazı prensipler ortaya koymuştur. O’na göre çekimler birbirine bağlanırken ölçek, bakış yönü, hareket yönü, hareket evresi, objenin temposu, kompozisyon, aydınlatma, renk, çekim eksen ve kitlenin hareket yönü göz önünde bulundurarak bağlanmalıdır.

Özel bir nedeni yoksa birbirine bağlanan planlarda objelerin çekildiği ölçekler seyirci üzerinde algısal karmaşaya neden olmayacak biçimde bağlanmalıdır. Örneğin genel plandan ayrıntı plana yapılan kesmeler seyircide bir sıçrama hissine neden olacaktır. Sinemada “eksen” veya “180 derece kuralı” olarak adlandırılan bakış yönlerinin tutarlılığı, iki çekim birbirine bağlanırken dikkat edilmesi gereken bir konudur. Örneğin bir çekimde sola bakan karakterin hemen sonraki çekimde sağa bakıyorsa seyirci karakterin konumunu kolaylıkla karıştırabilecektir. Benzer şekilde objelerin hareket yönü de özel bir anlam hedeflenmemişse seyircinin algısını karıştırmayacak biçimde bağlanmalıdır. İki çekim birbirine bağlanırken objelerin hareket evrelerinin kadrajdaki konumuna dikkat edilmelidir. Sözelimi bir otomobilin genel planlarla birbirine bağlanan çekimlerinde kadrajdaki konumu algısal karmaşa yaşatmamak adına birbirini takip etmelidir. Aynı şekilde bir çekimde daha hızlı hareket eden bir nesne sonraki çekimde daha yavaş hareket ediyorsa bu da seyircide anlam karmaşasına neden olacaktır. İki çekim birbirine bağlanırken seyircinin dikkat merkezi düşünülerek bağlanmalıdır. Örneğin bir çekimde obje kadrajın soluna yakın konumlandırılmışsa sonraki

çekimde seyircinin dikkat merkezi kadrajın solunda olacağı için, objenin sağa geçmiş olması sıçrama yaratacaktır. Aydınlatma da çekimleri birbirine bağlarken dikkat edilmesi gereken unsurlardan biridir. Buna göre bir çekimde soldan ışık alan bir obje, sonraki çekimde sağdan ışık alıyorsa bir devamlılık sorunu yaşanacaktır. Benzer şekilde renk de seyirci üzerinde kolaylıkla algısal karmaşaya neden olabilecek elemanlardan biridir. Özel bir anlam hedeflenmediği sürece çekimler arasında aniden değişen renkler seyircinin konudan kolayca uzaklaşmasına neden olabilecektir. Çekim eksenini sıçrama algısı yaratmamak adına önemli bir unsurdur. Çekimler aynı eksen üzerinde birbirine bağlandığında kesme işleminden çok hatalı bir sıçrama gibi algılanabilecektir. Kitlenin hareket yönü kadrajda kapladığı alanla doğrudan ilgilidir. Örneğin bir araç içerisinde yapılan çekimde camdan ufak bir bölüm görünüyorsa hareketli görünen kitle de küçük bir alanda olacaktır. Bir sonraki çekimde aracın dışına çıkıldığı düşünülünce hareketli görünen kitlenin kapladığı alan büyük ölçüde artacaktır. Bu durum da algısal bir karmaşaya neden olacaktır.

3. FİLMİN KONUSU

The Man Who Shot Liberty Valance, senatör Ransom Stoddard'ın senatör olmadan evvel avukat olarak gelmiş olduğu bu kasabaya yıllar sonra dönmesiyle başlar. Stoddard adaleti tesis etmek için yıllar önce çok mücadele verdiği bu kasabaya birlikte yol aldığı arkadaşlarından birisinin ölümü üzerine yeniden gelmiştir. Arkadaşının içinde bulunduğu tabutun başındayken kendisine kasabaya geliş amacını soran bir basın çalışanına hikayesini anlatmaya başlar.

Ransom Stoddard hukuk fakültesinden yeni mezun olmuş bir avukattır. Kanunsuzluğun hüküm sürdüğü bir kasabaya girmek üzereyken haydutlar tarafından at arabasının önü kesilir ve değerli eşyalarına el konulur. Bu haydutların başında ise Liberty Valance adlı birisi vardır. At arabasında bulunan bir kadını Valance'a karşı savunmaya çalışırken hırpalanır. Valance daha o dakikadan itibaren bu bölgede kanunların işlemediğini Stoddard'ın hukuk kitaplarını yırtarak belli eder. Stoddard'un hayatı yıllar sonra cenazesine geldiği arkadaşı olan TomDoniphon'un kendisini yarı baygın halde bulup kasabaya getirmesiyle kurtulur.

Kasabada hukukun yerini acımasızlık ve şiddetin aldığı bir dönemde, Stoddard'ın karşısına çıkan en büyük engel Liberty Valance adlı bir suçludur. Valance, kasabadaki halkı korkutarak ve sindirerek yasa dışı bir şekilde gücünü korumaktadır. Stoddard'ın adaleti sağlama çabası, Valance ile arasında bir çekişmeye dönüşmüştür.

Stoddard, kasabanın modernleşme sürecindeki en önemli adımların hukuk, eğitim ve basın özgürlüğü konuları olduğunu sıklıkla vurgulamaktadır. Alkolik bir gazeteci olan Dutton Peabody, Stoddard'ı destekleyen kasaba sakinlerinden biridir. Kendisine, avukatlık tabelasını gazetenin kapısına asma teklifini iletir. Peabody'nin bu cesur hamlesi aslında önemli bir noktadır. Kanun kaçaklarının hedefi haline geleceğini bilerek bu teklifi götürmüştür. Stoddard, aradığı desteği sonunda bulmuş, hukuk ve basın özgürlüğü kavramları aynı çatıda birleşmiştir. Geriye kalan önemli mesele olan eğitim konusunu ise gazetenin arka odasını bir sınıfa çevirerek halletmiştir. Kasabanın insanları buraya Stoddard'tan eğitim almak için gelmeye başlamıştır.

Bir gün, eğitim sırasında Stoddard, Peabody'nin basıma hazırladığı son derece cesur bir haberi kasaba halkına anlatmaktadır. Haber, nehrin kuzeyindeki büyük çiftçilerin kasabanın bulunduğu bölgeyi eyalete dahil etmemek için açık rejimde tutma ısrarından ve bu ısrarın küçük çiftçilerin sonunu getireceğinden bahsetmektedir. Stoddard, buna karşı koyabilmelerinin tek yolunun kendilerini savunabilecek bir delege seçmek olduğundan bahseder. Böylelikle, anayasanın vatandaşlara sunduğu haklardan biri olan seçme ve seçilme hakkının önemini vurgular.

Delege seçimleri sırasında Stoddard oturumu yönetmek için halkın desteğini alır. Seçimlerin kayıtlarını ise Peabody tutmaktadır. Eyalet seçimlerinde kasabayı temsil etmesi için iki delege seçme hakları vardır. Stoddard konuyu özetler. Herkesin istediği kişiyi aday gösterebileceğini, bunun bir sınırı olmadığını anlatır ve adaylardan ilkinin TomDoniphon olması gerektiğini sunar. Seçmenler bu öneriyi olumlu karşılar, ancak Doniphon bu adaylığı başka bir planı olduğunu söyleyerek reddeder. O sırada içeriye Valance girer. İnsanlar Stoddard'ı aday gösterirler ve Doniphon da bunu destekler. Valance ise korkutma politikasıyla kendisini hukuksuz biçimde aday gösterir. Bölgede oturmadığı için seçilme hakkı yoktur ancak yine de ismini aday listesine yazdırmıştır. Halk son adayı da Peabody olarak belirler. Valance oylamaya

geçilmeden önce seçmenleri açıkça yanlış bir karar vermemeleri, sonucunun kendileri için kötü olabileceği yönünde tehdit eder. Oylamaya geçilir. Stoddard halkın oylarını alır ve ilk delege seçilir. Valance ise kendisi ve iki adamının dışında başka oy alamaz. Peabody de halkın desteğini alır ve ikinci delege olarak seçilir. Bu seçimin bir anlamı olmadığını belirten Valance, Stoddard'a iki seçenek sunar: Ya kasabayı terk edecektir ya da akşam Valance ile yüzleşmek zorunda kalacaktır.

Akşam, Valance adamlarıyla birlikte Peabody'nin gazetesine gider. Valance, Peabody'yi çok ciddi biçimde yaralar ve gazeteyi dağıtır. Çıkarken de Stoddard'ın tabelasına ateş eder. Stoddard gazeteye gelir, olanları görür.

Stoddard, avukat olmasının kendisine sağladığı düşünce biçimiyle birlikte her fırsatta adaletin yerini bulması gerektiğini ancak bunun yalnızca kanunlarla yapılabileceğini savunmaktadır. Valance ise kanun tanımaz bir suçlu olduğundan Stoddard'ın kasabaya gelişinden ve insanlara “adalet” kavramını öğretme çabasından oldukça rahatsızdır. Valance, Stoddard ile her fırsatta kendi bildiği yöntemlerle yüzleşmeye çalışmaktan geri durmamaktadır. Stoddard'ı o güne kadar çeşitli vandallıklarla kendi sahasına çekmeye çabalamıştır. Delege seçimlerinin ardından Peabody'yi hırpalayıp gazeteyi dağıtarak bunu başarmıştır. Bir avukat olan Stoddard nihayetinde Valance ile yüzleşmeye karar verir.

Kasabanın meydanında ikili karşı karşıya gelir ve Valance Stoddard'ı vurarak yaralar. Valance adeta Stoddard ile oyun oynamakta, şiddet içeren mizah anlayışıyla eğlenmektedir. Tabancasını son olarak Stoddard'ın başına doğrulttuğu sırada Stoddard, Valance'a ateş ederek O'nu vurur. Tüm kasabada festival havası esmeye başlar.

Capitol City'de senatör seçimleri düzenlenmektedir. Bölgenin çeşitli yerlerinden seçilerek gelen delegeler, bölgeyi Washington'da temsil etmek adına orada bulunmaktadır. Senatör seçimi adeta panayır gibidir. Ciddiyetten o kadar uzaktır ki bir ara sahneye bir at bile fırlamıştır. Bu karmaşanın içinde konu senatör olarak seçilmesini engellemek adına Stoddard'ın Valance'ı öldürmesine getirilir. Stoddard bu durumdan çok rahatsız olmuştur ve orayı terk eder. Stoddard, Tom Doniphon'a bir cinayet üzerine hayat kurmak istemediğini söyler. Doniphon ise Valance'ı

vuranın kendisi olduğunu açıklar. Liberty Valance'ı vuran kişi Doniphon'dur. Bunun üzerine Stoddard seçimlere geri döner ve senatör seçilerek Washington'a gitme hakkını elde eder. Eyalet olma hakkı elde edilir, Stoddard ise vali seçilir.

Stoddard, tüm hikayeyi filmin başında kendisine soru soran gazeteciye anlatmaktadır. Stoddard hikayeyi not alan gazetecinin bu notları yırttığını görünce yayınlamayacağını anlar. Gazeteci “efsane gerçeğe dönüşürse efsaneyi yayınlamaya devam edilmesi” gerektiğini söyler.

Stoddard, eşiyile birlikte Washington'a dönmek için tren yolculuğu yapmaktadır. Eşine tüm olanları geride bırakıp kasabaya dönerek yaşamlarına devam etmeleri fikrini ortaya atar. Eşi bu durumu olumlu karşılar. Bu sırada yanlarına gelen bir demiryolu çalışanına yolculuk boyunca gösterdikleri tüm destekleri için demiryolu yetkililerine teşekkür eden bir mektup yazacağını söyler. Çalışanın tepkisi son derece önemlidir: “Hiç zahmet etmeyin, ne yapılırsa yapılsın Liberty Valance'ı vuran adam için azdır.” Bunun üzerine piposunu yakmak üzere olan Stoddard, kibriti söndürerek düşüncelere dalar.

4. FİLMİN GENEL KURGUSAL ÖZELLİKLERİ

Bu kısımda The Man Who Shot Liberty Valance filminin kurgusal özellikleri, daha önceki bölümde anlatılan kıstaslar ışığında senaryo, çekim ve montaj aşamalarının değerlendirilmesi biçimiyle yapılmıştır.

Film, batının vahşi doğası ile medeniyetin yükselişi arasındaki çatışmaları işlemektedir. Bahsi geçen vahşi batı kavramının en önemli temsilcisi Liberty Valance adlı bir kovboydur. Valance, zorbalığını tüm kasaba halkının üzerinde kullanmaktadır. Tüm kasabanın kendisinden korkmasını sağlayıp isteklerini yerine getirtmektedir. Medeniyet kavramının temsilcisi ise hukuk fakültesinden yeni mezun olmuş bir avukat olan Ransom Stoddard'tır. Stoddard, hukuki bilgisinin kendisine verdiği vatandaşlık bilincini ve eğitim, seçme-seçilme hakkı, hukukun üstünlüğü, basın özgürlüğü gibi önemli konuları kasaba halkına anlatma gayretini göstermektedir. Tıpkı vahşi batı ve medeniyet kavramlarının birbirlerine karşıt kavramlar olması gibi Valance ve Stoddard da doğal bir çatışma içindedir. Filmin hikayesi temelde bu çatışma üzerine kurulmuştur. Filmin sonunda vahşi batının temsilcisi olan Valance kaybetmiş,

medeniyetin temsilcisi Stoddard kazanmıştır. Ancak bu kazanımı elde eden Stoddard yine vahşi batının tanımlamasıyla “Liberty Valance’ı vuran adam” olarak anılmaya devam etmektedir. Medeniyet hukukla değil, vahşi batının “silahla sağlanmış adaleti” biçimiyle gelmiştir.

Seyircinin karakterlerle kurduğu en güçlü bağlardan birinin empati olduğundan daha önceki bölümlerde bahsedilmişti. The Man Who Shot Liberty Valance filminde de karakterlerle seyirci arasında kurulan bağın sıklıkla empati yoluyla verildiğini görmekteyiz. Örneğin delege seçimlerinin ardından Valance’ın Peabody’yi darp ettiği sahnenin ardından Stoddard gazeteye gelir. Yaşadığı yıkımın göğüs planla aktarıldığı Stoddard, Peabody’nin elini tutarak uzunca bir süre O’na bakar. Kamera sakin bir tilt hareketiyle yüzünü takip eder. Bu plan seyirciye, o ana kadar Stoddard’ın yaşamış olduğu tüm sıkıntıların sebebi olan Valance’a duyduğu öfkeyi, Peabody için duyduğu üzüntüyü ve Valance hakkında artık bir karara varması gerektiğini hissettirir. Seyircinin Stoddard’la empati kurduğu anlardan biri burasıdır. Stoddard, Peabody’nin söylediği “Liberty Valance’a dediğim şey, basın özgürlüğü oldu.” sözleriyle harekete geçer ve Valance ile yüzleşme kararını bu “empati” anının ardından verir.

Filmde ana karakterlerin yanı sıra oldukça fazla yan karakter de bulunmaktadır. Tüm bu karakterlerin kendilerine ait bir derinliği söz konusudur. Avukat Ransom Stoddard, haydut Liberty Valance, çiftlik sahibi Tom Doniphon, gazeteci Dutton Peabody gibi ana karakterlerin haricinde diğer yan karakterlerin de filme yüzeysel biçimlerle konulmadığını gösteren başarılı sahneler bulunmaktadır.

Örneğin kasabanın şerifi² Link Appleyard’ın, Stoddard kasabaya yaralı olarak getirildiğinde verdiği tepkiler bir yan karakter olmasına rağmen son derece derinliklidir. Şerif başta bir suç işlendiyse resmi olarak şikâyette bulunulmasını söyler ancak sorunun Valance kaynaklı olduğunu öğrenince bu durumun başına bela açacağını düşünerek ortamı hemen terk etmek ister. Gitmesine engel olunca ise sadece kasabanın içindekilerden sorumlu olduğunu, suçun kasabanın dışında işlendiğini söyler ve avukat olan Stoddard’dan bu bilgiyi teyit etmesini ister. Bu noktada dikkat çekici olan, kasabanın şerifinin başta hukuki bir şikâyeti talep etmesi,

²Filmde “marshal” olarak tanımlanmaktadır. Türkçe’de karşılığı polis amiri olarak çevrilse de filmin geçtiği kasabada polislik mesleği bulunmadığı için bu çalışmada şerif olarak nitelendirilmiştir.

ardından kanun kaçağının korkutuculuğundan ötürü uzak durma çabasına girişmesi ve hemen sonra yeniden kanuni açık aramaya çalışarak kasaba dışındaki olaylardan sorumlu olmadığını direktmesidir. Tüm bunları hukuki bir düzlemle hukuksuz bir düzlem arasında gidip gelerek yapmaktadır. Link Appleyard, bölge halkının düşüncesini en iyi yansıtan karakterlerden birisidir. Valance ve çetesinden korktuğu için hapisanede yeteri kadar yer olmadığını bile öne sürmektedir. Ürettiği bahaneler trajikomiktir. Valance ölene kadar O'nun isminden bile korkarak yaşamış, ölünce ise Doniphon'un talimatıyla geri kalan kanun kaçaklarını da kasabadan kovar. Ancak arkasını döndüğünde kapının sırtına çarpmasıyla birkaç saniye irkilir. Appleyard tek başına ağır yükler kaldırabilecek zihinsel bir güce sahip değildir. Her şey yolunda gitse bile içinde her zaman bir tedirginlik vardır. Filmin tümünde bu karakter yapısından hiç çıkamaz. Tıpkı insanların gerçekten de karakter yapılarını değiştirmek için çok çalışması gibi, O da sadece denemektedir. Bu yönleriyle kurgusal bir karakterden çok gerçek bir insan gibi derinliklidir.

Daha önceki bölümlerde risk faktörünün büyüklüğünün karakterlerin derinliğiyle de ilgili olduğundan bahsedilmişti. Örneğin The Man Who Shot Liberty Valance filminde başkahraman Stoddard, vermek zorunda olduğu kararlarla basit bir risk altına girmemekte, aksine hayatını ortaya koymaktadır. Liberty Valance'ın silahla karşısına çıkmak için yeterli donanıma, bilgiye ve yeteneğe sahip olmamasına rağmen inandığı doğrular uğruna bu riski göz önünde bulundurmayı tercih etmektedir. Hayatıyla oynadığı bir kumar durumunda bulunan bu ana kadar çoğunlukla iç çatışmalar yaşayan Stoddard, Peabody'nin Valance tarafından darp edilmesi sonucunda Valance ile karşılaşma riskini göze almıştır. Bu nedenle filmde o ana kadarki en önemli tetikleyici olay da Peabody'nin darp edildiği anın ardından Stoddard'ın gazeteye gelmesidir.

Filmin geri dönüşü olmayan noktası ise Stoddard ile Valance'ın karşılaştığı andır. Bu anda iki karakter de birbirlerine karşı son derece doludur. İki karakter arasındaki çözümlenmesi gereken en uzun süreli çatışmanın son düğümü konumunda bulunan sahne aynı zamanda filmin seyirci için en dikkat çekici anlarından biridir.

Filmin pek çok noktasında görünen metnin altında yatan çeşitli anlamlar da bulunmaktadır. Öncelikle filmin konusunun vahşi batının kurallarının geçerli olduğu bir kasabaya hukuk, adalet, eşitlik, eğitim, seçme-seçilme hakkı, basın özgürlüğü gibi kavramların önemini anlatmaya çalışan bir avukatın yaşadığı zorluklar çevresinde oluşturulduğundan bahsedilmiştir. Bu paralellikte Valance karakterinin vahşi batının kanun tanımaz yönünü, Stoddard'ın ise medeniyet yönünü temsil ettiği sonucuna varılmıştı. Filmin görünen konusunun altında yatan ve karakterlere de yüklenen bu sembolik anlatımın yanı sıra kimi bölümlerde farklı alt metinlerin de olduğu görülebilecektir. Örneğin gazetenin arka kısmına kurulan sınıfta işlenen bir ders sırasında siyahi Pompey'in bağımsızlık bildirgesini okurken “apaçık ortada ki...” diyerek takıldığı yerde Stoddard Pompey'in cümlesini “Tüm insanlar eşit yaratılmıştır.” şeklinde tamamlar. Pompey “aklımdaydı ancak bir anda unutuverdim” şeklinde cevap verince Stoddard “pek çok insan bu kısmı unuttur” der. Bu nokta metin-alt metin kısmı ile ilişkilendirildiğinde siyahilerin haklarının kolaylıkla unutulabileceğine güzel bir gönderme yapmaktadır. Bir başka örnek olarak filmde Stoddard'ın etkisiyle birlikte Hallie'nin de tavırlarındaki değişiklik bariz biçimde gözlemlenmektedir. Örneğin Hallie, okuma yazma öğrenmeye başladıktan sonra Doniphon'un kendisine söylediği “ait olduğun yere git, çatışma ortasında kalmanı istemem” sözü üzerine Hallie, Doniphon'a “Ne yaptığım veya nereye gittiğim seni ilgilendirmez. Sana ait değilim” der. Bu sözler kadın haklarına bariz bir gönderme olan bir alt metin içermektedir.

The Man Who Shot Liberty Valance, hikayenin anlatım biçimi açısından o günle başlayıp geçmişe dönerek anlatmak istediklerini anlattıktan sonra yeniden o güne geri dönen biçimde tasarlanmıştır. Yani aslında seyircinin gördüğü her şey Stoddard'ın anlattıklarıdır. Bu noktada Stoddard'ın aktardıklarını filmin geneline yayılan bir flashback olarak tanımlamak mümkündür. The Man Who Shot Liberty Valance filminde yönetmen John Ford'un en dikkat çekici özelliklerinden biri olan kurguda sarkma veya eksiklik bulunmaması yönünü gözlemlenmek mümkündür. Tıpkı diğer filmlerinde olduğu gibi Ford'un bu filmde de sahne süreleri son derece titizlikle ayarlanmıştır. Filmdeki herhangi bir sahnenin süresinin uzatılmaya veya kısaltılmaya çalışılması mevcut durumunu sekteye uğratacaktır.

Film çoğunlukla kadraj içindeki oyuncu aksiyonlarını kullanarak hikayesini ilerleten bir yapıyla kurgulanmıştır. Kamera hareketleri gerekli durumların dışında kısıtlanmıştır. Bu bakımdan biçimsel yaklaşımdan çok gerçekçiliğin ön planda tutulduğu bir kurgu dilini takip etmektedir. Genellikle durağan bir yapıyla oluşturulan sahnelerde hikayenin kimi bölümlerinde yoğun psikolojik çatışmaların gözlemlendiği görülmektedir. Bu sahneler genellikle Stoddard ve Valance arasında, Stoddard ve Doniphon arasında ya da Doniphon ve Valance arasındadır. Gerilim dozu yüksek olan bu gibi sahnelerin aktarım dili de bu gerilim dozunu destekleyecek biçimde şekillendirilmiştir.

Daha önceden aktarılan kurgu prensiplerinin titizlikle filmde korunduğunu gözlemlemek mümkündür. Söz gelimi kamera konumları dikkatle belirlenerek seyirci üzerinde algısal bir karmaşaya yol açmayacak biçimde konuşlandırılmıştır. Kurgusal bir müdahale yapılma ihtiyacı bulunmuyorsa bu müdahaleden kaçınılarak kurgunun filmin özüne hizmeti sürdürülmüştür. Aktarımı destekleyen kurgusal müdahalelerin dışında bir müdahalenin olmadığı görülmektedir.

Filmin başarılı noktalarından birisi de diyalogların tasarımı ve aktarım biçimindeki ustalaktır. Diyaloglar karakterlerin psikolojik altyapılarını net bir şekilde aktarabilmektedir. Çoğunlukla diz ve bel planla kadrajdaki karakterlerin tümünün veya büyük bölümünün görüldüğü konumlarda başlayan diyalogların seyirci için önem arz eden kısımlarında omuz veya baş planlara geçiş yapıldığı ve bu şekilde aktarıldığı görülmektedir. Bu diyalogların aktarma biçimleri ise kimi zaman diyalogun sahibine odaklanılarak kimi zamansa diyalogun muhatabına odaklanılarak sağlanmıştır.

Örneğin Doniphon ile Hallie arasında geçen bir diyalogda Hallie'nin Doniphon'un görüşüne katılmadığı bir noktada bu biçim kullanılmıştır. Karşılıklı tepkiler de daha yakın ölçeklerle aktarılmıştır. (bkz.Resim 1) Bu diyalog kullanım biçimi filmin geneline yayılmıştır.



Resim 1. The Man Who Shot Liberty Valance Filminde Bir Diyalog Biçimi

Aynı sahnenin ilgili çekimleri incelendiğinde dikkat merkezinin konumu, bakış boşluğu, oyuncu çizgisi gibi kuralların da uygulandığını görmek mümkündür. Bu durumun filmin bütününe de hâkim olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır.

Filmin kurgusunun en önemli yanlarından birisi mizansen başarısıdır. Kadraj içerisinde oyuncuların hareketliliği ve diyalogların bütünleyici yapısı kurgusal müdahalenin gerekliliğini oldukça azaltmıştır. Bu durumda kuşkusuz ki oyunculuk performansının da katkısı büyüktür. Sahne tasarımı ve kameranın hareketleri uyum içerisinde. Çoğunlukla bir kesme yapılmadan önce bu mizansen seyirciye ilgi çekici biçimde sunularak hikayenin yönü çizilmekte ve önemli anlar daha yakın ölçeklere kesme yapılarak aktarılmaktadır.



Resim 2. The Man Who Shot Liberty Valance Filminden Bir Çekim

Peabody'nin gazeteye sarhoş bir şekilde döndüğü sahne örnek bir sahne olarak incelenebilir. Resim 2'de Peabody gazeteye giriş yapar ve önündeki gaz lambasını yakar. Gaz lambası yanınca hemen arkasında Liberty Valance ve adamlarının durduğu görülmektedir.



Resim 3. Birbirine Bağlanan Göğüs Planlar

Resim 3'te Peabody'nin kendisine bakan Valance ve adamlarını gördüğü anın çekimleridir. Bu çekimler birbirini kesme ile takip eden kısa süreli çekimlerdir. Bu çekimlerin ardından filmin genel kurgusunda sıklıkla görünen daha genel bir ölçeğe geçilerek aksiyon bu ölçekle aktarılmıştır.

4.1. Filmin Delege Seçimi Sahnesinin Kurgusal Analizi

İlgili sahne Valance'ın ölümünden sonra Stoddard'ın senatörlük yolundaki ilk adımlarından biri olan delege seçimlerini konu almaktadır. Bu sahne, konunun ciddiyetinin yanı sıra ciddiyetten çok uzak gerçekleşen bir delege seçimidir. İki uç noktada bir denge kurularak aktarılan bu sahne, filmin çözüm bölümünü de oluşturmaktadır.

Filmin sonlarına doğru gerçekleştirilen delege seçimi sahnesi, çalışmada aktarılan kurgusal kuramların işlenişi bakımından güzel örnekler içermektedir. Bu nedenle bu sahne bahsi geçen kurgusal kuramların örneklerini aktarmak açısından çalışmanın bu bölümünde ayrıntılı biçimde analiz edilmiştir.

4.1.1. Sahnenin McKee'nin Kuramlarınca Analizi

Bölgenin eyaletler düzeyinde temsili açısından bir delegenin seçileceği sahne, insanların seçimin yapılacağı salona doluşmasıyla başlamaktadır. Stoddard ve Peabody'de salondadır. İnsanlar ellerindeki pankartlarla istedikleri adayı desteklemektedir. Oturum başkanının salondaki gürültüyü olağanüstü gayretiyle kesme çabası görülmektedir. Sahne, hikayenin özü bakımından Stoddard'ın Peabody tarafından delege seçilmek için aday gösterilmesini ancak Cassius Starbuckle'ın Stoddard'ı bir katil olarak suçlamasını aktarmaktadır. Bu durum film boyunca Stoddard'ın savunduğu hukuk kavramının zıttıdır. Zaten Stoddard da Valance'ı kendi vurduğunu düşündüğü için Starbuckle'ın bu yergisini üzülenek kabullenmektedir. Büyük bir iç çatışma yaşayan Stoddard'ın en önemli empati anları da bu sahne ile bu sahneyi takip eden sahnede bulunmaktadır. Sözelimi Peabody'nin Stoddard'ı delege adayı gösterdiği anda Stoddard'ın şaşkınlığı bel planla aktarılmış ve çevresindeki insanların Stoddard'a hayranlıkla baktıkları gösterilmiştir. Stoddard bu adaylığı beklememektedir. Yine Starbuckle tarafından “eli silahlı birisinin delege olmasını doğru bulmadığı” yergisine de üzülenek kendi içinde hak verdiği de bu şekilde aktarılmıştır. Starbuckle'ın konuşması sırasında Doniphon'un öfkesi ya da kürsüye kadar çıkan atın oturum başkanının suyunu içerken başkanın şaşkınlığı gibi seyircinin empati kuracağı duygular daha yakın ölçeklerle aktarılmıştır.

İlgili sahnede karakter derinliği kavramının en önemli karşılıklarından birisi kuşkusuz ki Starbuckle'dır. Bir asker ve politikacı olan Starbuckle'ın, geçmişinde yaptığı mesleklerin karakterine işlediği net biçimde gözlemlenebilmektedir. Starbuckle kitleleri nasıl etkileyeceğini çok iyi bilmektedir. Konuşması sırasındaki vurguları, tonlamaları, bekleyişleri karakterinin derinliğini ortaya koymaktadır. Politikacı olmasının getirdiği “etkileme” sanatını son derece iyi kullanmaktadır. Örneğin konuşmasına başlamadan önce çıkardığı kâğıdı göstererek “bugün için ayrıntılı bir metin hazırladığımı ancak buna gerek olmadan kalbinden gelenleri söyleyeceğini” belirterek elindeki kâğıdı buruşturup atar. Oturumu izleyenlerden birisi kâğıdı aldığı anda boş olduğunu görür. Foyası ortaya çıkmış olsa bile konuşmasına devam edecek kadar özgüvenlidir. Yine hikaye gereği karakterinin derinliği seyirci tarafından bilinen Stoddard'ın, oturumu terk ederek salondan çıkmasının altında yatan sebep, izleyicinin zihninde Stoddard'ın karakter derinliğinden ötürü oluşmaktadır. Hangi söze karakterin ne tepki vereceğinin tahmin edilebilir olması kendiyile çelişmeyen tepkiler vermesiyle ilgilidir. Sahnede Stoddard'ın tepkisi de bu yüzden kendisiyle çelişmeyen bir tepkidir.

Sahnedeki en büyük risk faktörü delege seçiminde aday olarak gösterilen Stoddard'ın, Valance ile yaşadığı çekişmede Valance'ın ölmesinin kendisini ömür boyu takip edeceğini bilmesidir. Yani Stoddard delege seçilirse insanlar O'nun geçmişini sürekli öne sürecektir. Stoddard bu durumu farkında olduğu için oturum sonuçlanmadan salonu terk etmeyi seçmiştir. Doniphon'un Valance'ı kendisinin vurduğunu söylemesiyle birlikte salona geri dönmeyi ve delege adayı olmayı kabul etmiştir. Her ne kadar bu büyük risk ortadan kalkmış gibi görünse de insanlar yine de Stoddard'ı hiç tasvip etmediği biçimde “Liberty Valance'ı vuran adam” olarak etiketlemeye devam etmiştir. Sahnenin tetikleyici olayı da Starbuckle'ın Stoddard'ın düşünmek bile istemediği Valance meselesini ortaya atmasıdır. Starbuckle'ın sözleri üzerine Doniphon gerçeği açıklamak durumunda kalmıştır. Geri dönüşü olmayan nokta ise Doniphon'un konuşması sonucu Stoddard'ın delege adayı olmayı kabul etmesidir. Çünkü bu andan itibaren senatörlüğe kadar yükselen bir başarı elde edecektir.

Sahne, karakterlerin birbiriyle çatışmalarını içerdiği gibi özellikle Stoddard'ın ve Doniphon'un kendi içlerinde yaşadığı çatışmaları da içermektedir. Dış çatışmalar rahatlıkla görünse de iç çatışmalar çekim ölçekleriyle ve tekli planlarla aktarılmıştır. Öyle ki sahne boyunca aslında

Stoddard'ın ve Doniphon'un hiçbir diyalogu yoktur. Tüm iç çatışma hikayenin o ana kadarki ilerleme biçiminin sonucudur.

Sahnede önemli alt metinler de bulunmaktadır. Bu alt metinler genellikle sahnedeki mizahi yaklaşımın aktarıldığı anlarda kullanılmıştır. Örneğin oturma aslında bölgedeki çiftlik sahiplerinin haklarının savunulması için bir delege seçilmesi gerektiği metnine dayanan ciddi bir meseledir. Ancak bir anda nüfuzlu bir adayın ciddiyetten uzak şovuna dönüşmüştür.



Resim 6. Delege Seçimi Sahnesinden Çekim Örnekleri

Bir atın kürsüye kadar çıkıp kürsüdeki suyu içmesine uzanan propagandanın, durumun ciddiyetine zıtlığı dikkat çekicidir. Atın üzerindeki adamın delege adayının etrafında bir halat çevirmesi oturumu izleyenler tarafından “hazır boynunda ip varken asın” sözleriyle alay konusu bile edilir. Bu durum aslında Stoddard gibi donanımlı bir insanın karşısına rakip olarak çıkarılan adayın niteliğinin seyirci tarafından sorgulanmasına da neden olmaktadır. Kaldı ki bu adayı oraya çıkaran Starbuckle da insanları etkilemek için açıkça yalan söylemekten çekinmemektedir. (bkz. Resim 6)

4.1.2. Sahnenin Dmytryk'in Kuramlarınca Analizi

İlgili sahne yaklaşık olarak 5.30 dakika sürmektedir. Bu süre zarfında sahnede 83 çekim kullanılmıştır. 83 çekimin çoğunluğu filmin genel kurgusal yapısına uygun olacak biçimde uzun ve sabit planlardan oluşmaktadır. Filmin bütünsel yapısını bozmayacak biçimde, kullanılan çekimlerin mizansen ağırlıklı olduğu görülmektedir. Yönetmen, gerekli olan anlarda kesmeler yaparak çok daha kısa çekimler de kullanmıştır. Bu anlar genellikle karakterlerin tekli veya ikili planlarını içermektedir. İlgili çekimler empati anlarının, sahnenin özüne hizmet edecek biçimde kullanılması şeklindedir. Sahne süresinin uzunluğuna oranla kullanılan çekimlerin dağılımı incelendiğinde yönetmenin kurgusal müdahale için belirli anları gözettiği anlaşılmaktadır. Örneğin Starbuckle'ın elindeki kâğıdı buruşturarak yere attığı anda yapılan kesmeyle kâğıdın yakın planla gösterilmesi Starbuckle'ın karakter yapısıyla ilgili önemli bilgiler içerdiğinden ötürü seyirciye gösterilmiştir. Bu an kuşkusuz ki kurgusal bir müdahaleye gerek olmadan da aktarılabilirdi ancak yönetmenin müdahalesiyle daha etkili bir aktarım biçimine dönüşmüştür. Ya da sahneye sonradan giren Doniphon'un oturumun ilerleme biçiminden duyduğu rahatsızlığın sıklıkla tekli ve nispeten daha yakın planlarla aktarılmasının Doniphon'un hikayenin ilerleyen zamanında gerçekleşen olaylara müdahale etme kararının altını dolduran bir yapıyı oluşturmaktadır.



Resim 7. Sahnedeki Aksiyon Kurgusu Örneği

Resim 7 incelendiğinde Peabody'nin Stoddard'ı aday olarak gösterdiği çekimler görünmektedir. Peabody bastonunu Stoddard'a doğru uzattığı anda yapılan aksiyon halindeki kesme ile Stoddard'ın kadrajın dikkat merkezinde konumlandırıldığı çekime geçilmiştir. Çevresindekilerin kendisine mutlulukla bakmasına rağmen Stoddard'ın memnuniyetsiz tavrı

görülmektedir. Sahne her ne kadar büyük oranda sabit ve uzun planlardan oluşsa da çekimler arasındaki kesmelerin çoğunlukla aksiyon kurgusu gözetilerek yapıldığı dikkat çekmektedir.



Resim 8. Birbiri Ardına Bağlanan Çekimlerde Aksiyon Kurgusu

Resim 8'de 1 numaralı görsel Starbuckle'ın delege adaydır. Starbuckle kendisini işaret edince adayın çekimine yapılan kesme Buck Langhorne'un insanları selamladığı hareketle bağlanmıştır. Hemen ardından bağlanan çekimde ise atın kadrajın sağından sahneye girdiği görünmektedir. Bu noktada da kadrajda herhangi bir boşluk bırakmadan aksiyon kurgusunun tamamlandığı görülmektedir.

Bu ve bunun gibi örneklerle kameranın çoğunlukla sabit kaldığı çekimlerin birbirine bağlandığı gözlemlense de mizansenle objelerin hareketlerinin aksiyon kurgusuna uygun biçimde bağlanması sahneye hareketlilik katmaktadır. Bu sayede seyirci monoton bir kadrajdan çok uyum içerisinde akan bir süreci takip etmektedir.

İlgili sahne diyalogun son derece önemli olduğu bir sahnedir. Diyaloglar karakterlerin hikayedeki konumlarını belirleyen bir yapıya hizmet etmektedir. Bu nedenle filmin genelinden farklı olarak bu sahnedeki diyaloglar diyalog sahibinden çok muhatabının tepkilerinin aktarılması biçiminde oluşturulmuştur. Sözelimi sahnede herhangi bir diyalogu

bulunmamasına rağmen seyircinin Stoddard'ın düşüncelerini anlamlandırabilmesi, diyalogların Stoddard'ın diyalog sırasında verdiği tepkilerle ortaya konmaktadır. Aynı durum Doniphon'un tepkilerinde de ortaya çıkmaktadır. Seyirci, diyalogların etkilerini bu karakterlerin yüzlerinde görmektedir. Önemli empati anları da bu sayede ortaya konmaktadır.

4.1.3. Sahnenin Sokolov'un Kuramlarınca Analizi

Sahnenin çoğunlukla sabit ve genel planlarla aktarıldığından daha önceden söz edilmişti. Bu bakımdan filmin genelinde olduğu gibi büyük oranda mizansenin kurgusal müdahaleden ön planda tutulduğu bu sahnede çekim ölçekleri arasındaki uyum da algısal bir karmaşaya yol açmamaktadır. Çoğunlukla genel planlar diz planlara; bel planlar diz planlara ya da tam tersi biçimde diz planlar bel planlara bağlanmaktadır. Bu biçimin dışına çıkıldığı noktalar da bulunmaktadır. Örneğin Starbuckle'ın elindeki kâğıdı buruşturup atması gibi çekimler genellikle seyirciye dikkat etmeleri gereken noktaları aktarmak için kullanılmaktadır. Bu gibi çekimlerin dışında belirgin bir ölçek atlayarak bağlama biçimi kullanılmamaktadır.



Resim 9. Sahnedeki Oyuncuların Bakış Yönlerine Bir Örnek

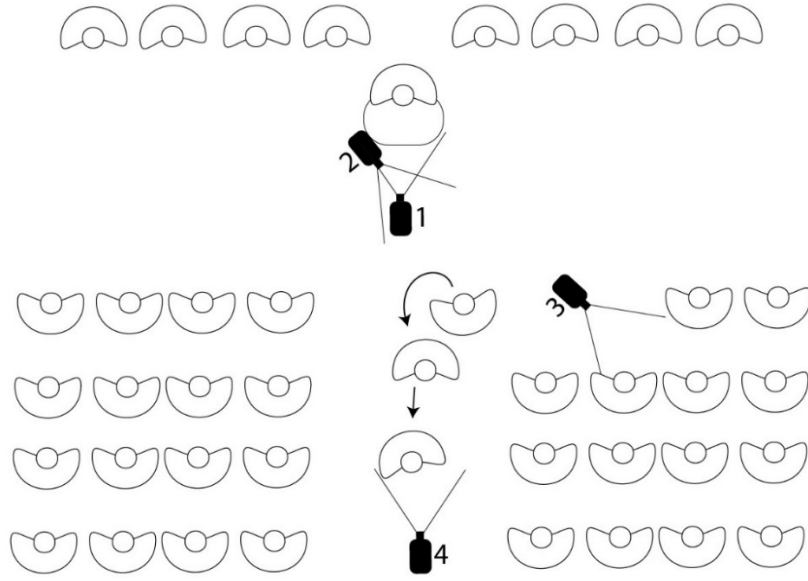
Resim 9 incelendiğinde 1 numaralı görselde oturma başkanının Peabody'ye söz verdiği çekim görünmektedir. Oturma başkanı kadrajın sağına doğru, yani Peabody'nin oturduğu sıraya doğru bakmaktadır. 2 numaralı görselde ise Peabody kadrajın soluna doğru bakmaktadır. Bu nokta

oturum başkanının bulunduğu bölgedir. Yine 2 numaralı görselde Stoddard, Peabody'ye doğru bakmaktadır. 3 numaralı görselde ise Stoddard tıpkı 2 numaralı görseldeki gibi kadrajın sağına doğru bakmaktadır. 4 numaralı görselde Peabody arkasını dönmüştür ve salondaki seyirciye hitap etmektedir. Yürüyerek kadrajdaki konumunun son yerinde durur. (bkz. Resim 10)



Resim 10. Peabody'nin İlgili Çekimdeki Son Konumu

Çekimin bittiği resim 10'da Peabody, aksiyon sırasında, yani hiçbir kurgusal müdahale yapılmadan Resim 9'un 2 numaralı görselindeki bakış yönünü kadrajın sağına doğru taşımıştır. Yönetmen bunu Şekil 1'de görüldüğü üzere 3 numaralı kamerayla ara çekim kullandıktan sonra 4 numaralı kamerayla Peabody'yi sabit bir hat üzerinde yürüterek sağlamıştır. Yani bakış yönlerinin konumlarını ara çekimlerle ve mizansenin bittiği çekimdeki son konumla bağlamıştır. Aynı şekilde koridorda ileri geri yürüyen karakterlerin hareket yönleri, son konumlarından yapılan aksiyon kurgusuyla bağlanarak seyircilerin algısı üzerinde bir karmaşa olmaması başarılmıştır. Bu sayede karakterler iki kesme arasında farklı yönlere doğru hareket etmemektedir.



Şekil 1. İlgili Çekimlerde Kameraların ve Oyuncuların Konumları

Sahne, hareket evrelerine göre kurgu prensibini rahatlıkla aktarabilmektedir. Kuşkusuz ki bu durumda daha genel ölçeklerin kullanılmasının yanı sıra karakterlerin konumlarının mümkün olduğunca mizansen sırasında değişiklik göstermesinin de etkisi bulunmaktadır. Yine aynı şekilde hareket halinde olan objelerin sabit kadrarla aktarılmasından ötürü hareket tempolarında bir uyumsuzluk bulunmamaktadır.

Dikkat merkezi söz konusu olduğunda sahenin ikili veya üçlü planlarda dahi bu prensibi başarılı biçimde uyguladığını gözlemlemek mümkündür. Genel planlarda oyuncuların diyalogları ve hareketleri doğal bir biçimde dikkat merkezini belirlerken kesmelerle yapılan geçişlerde dikkat merkezi bir önceki planlarla uyumlu bir biçim sergilemektedir.



Resim 11. Sahnedeki Dikkat Merkezine Göre Kurgu Örneği

Resim 11 incelendiğinde arka arkaya kesmelerle bağlanan üç çekim gözlemlenmektedir. Bu çekimlerden 1 numaralı görselde dikkat merkezi sahnenin ciddiye yapılarını bozarcasına şeker yiyen birindedir. 2 numaralı görselde de dikkat merkezi 1 numaralı görselde olduğu gibi kadrajın sağına daha yakın bir konumdadır. 3 numaralı görselde ise dikkat merkezi biraz daha sola kaydırılmış, pankartta toplanmıştır. Dikkat edileceği üzere arka arkaya bağlanan bu planlardan 2 numaralı görsel çıkarılmış olsaydı dikkat merkezinin doğrudan değişeceği görülecektir. Ancak sahnede bu şekilde bağlanan çekimler sayesinde dikkat merkezi kademeli biçimde kadrajın ortasına yakın bir konuma taşınmıştır.



Resim 12. 30 Derece Kuralının Sahnedeki Örneği

Çekim ekseninin yer değiştirmesine göre kurgu prensibinin de büyük çoğunlukla uygulandığı gözlemlenmektedir. Örneğin Resim 12’de Stoddard hakkında yapılan bir tartışma sırasında kamera Stoddard’a yapılan kesmede doğrudan yaklaşmak yerine açisal olarak farklı bir konuma konuşlandırılmıştır.

Özetle The Man Who Shot Liberty Valance filminin son delege seçimi sahnesi incelendiğinde çalışmada bahsedilen kurgusal kavramların büyük bir bölümünün özel bir anlam oluşturma çabası gözetilmediği sürece uygulandığı görülmektedir.

5. SONUÇ

Sinema sanatı söz konusu olduğunda mutlak doğruların, değişmez kuralların varlığından söz edilemese de sinema teorileri üzerine yapılan çalışmaların iyi bir sinema ürününün oluşturulmasındaki katkısı göz ardı edilemez. Bu bakımdan başarılı bir sinema filminin henüz fikir aşamasından özenle oluşturulmaya başlandığının bilinmesi gerekmektedir. Fikir olgunlaşarak bir senaryoya dönüştüğünde senaryonun yapısının doğrudan doğruya filmin son halini de etkileyeceği unutulmamalıdır. Seyircinin filmle ve yönetmenle kurduğu bağ, bu aşamadan itibaren oluşmaya başlamaktadır. Çekim sırasında ve çekim sonrasındaki süreçte de ısrarla korunmalıdır. İyi bir sinema filminde yönetmenin isteği dışında herhangi bir şeyin bulunmaması gerekmektedir. John Ford’un 1962 yılında yaptığı The Man Who Shot Liberty Valance filminin, çalışma süresince aktarılan sinema kuramcılarının teorilerine büyük bir oranda uygun biçimde çekilmiş olduğu görülmektedir. Bu bağlamda senaryo, çekim ve çekim sonrası sürecin birbirinden ayrılamaz bir bütünün parçaları olduğu gerçeğini ortaya koyarak iyi

bir örnek oluşturan filmin, özellikle sinema öğrencilerinin dikkatle incelemesi gereken bir kaynak görevi gördüğünü söylemek yanlış olmayacaktır.



KAYNAKÇA

- 1- Adler, A. (2018). *İnsanı tanıma sanatı* (K. Şipal, Çev.). İstanbul: Say Yayınları.
- 2- Akerson, T. (1965). Türk sinemasında seyirci psikozu. *Film*, 2-3. Kulüp Sinema 7 Yayınları.
- 3- Buckland, W. (2013). *Sinemayı anlamak* (T. Göbekçin, Çev.). İstanbul: Optimist Yayınları.
- 4- Dmytryk, E. (2021). *Sinemada kurgu* (O. Akınhay, Çev.). Agora Kitaplığı.
- 5- Eco, U. (2023). *Ortaçağ estetiğinde sanat ve güzellik* (K. Atakay, Çev.). İstanbul: Can Sanat Yayınları.
- 6- Field, S. (2013). *Senaryo: Senaryo yazımının temelleri* (Ş. Erol, Çev.). İstanbul: Alfa Yayınları.
- 7- Ford, J. (Yönetmen). (1962). *The Man Who Shot Liberty Valance* [Film]. Amerika Birleşik Devletleri: John Ford Productions; Paramount Pictures.
- 8- Gianvito, J. (Ed.). (2021). *Şiirsel sinema - Andrey Tarkovski* (E. Kılıç, Çev.). Agora Kitaplığı.
- 9- McKee, R. (2017). *Hikaye* (O. Düz, Çev.). İstanbul: İstanbul Medya Akademisi Yayınları.
- 10- Pezzella, M. (2006). *Sinemada estetik* (F. Demir, Çev.). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- 11- Sokolov, A. V. (2006). *Sinema ve televizyonda görüntü kurgusu* (S. Aslanyürek, Çev.). Agora Kitaplığı.
- 12- Vogler, C. (2021). *Yazarın yolculuğu* (K. Şahin, Çev.). İstanbul: Okuyan Us Yayınevi.